

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت العدد ٢٠٩ أبريل ١٩٩٦

والرواية والسجن

صالح عبد العظيم

والأدب والديمقراطية

أحمد منور

د. سليمان الشطي ورجل من

الرف العالي

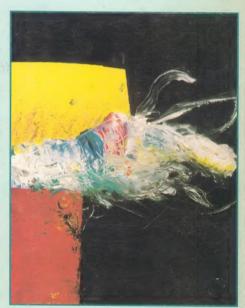
فاضل خلف

والسفر في عدائق ماركيز

خليل صويلح

- حوار مع السينوغراني

الجزائري: عبد القادر فراح



رئيسس التحسريسر:

نائب رئيس التدرير:

يعقوب عبد العزيـز الرشيد

سكرتير التصريصر:

نسنيسر جعضسر

مستشارو التصرير:

د. المسايم ان الشطي د. خليف ألوق يان لا ألوق يان لا ألوق المسان المستمال المستمال يعم

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.بـ 34043 العديلية ـ الكويت الرمز البريدي 25287 هاتف الرابطة:258862 هاتف الرابطة:2510602/2518282 فاكس: 2510602

البلان

العدد 309 أبريل 1996

مجلسة أدبيتة تقسانيسة شاسريسة تعسدر عسن رابطسة الأدبساء فسبي الكسويست

ثمن العدد

الكويت 500 فلس، البحرين 500 فلس، قطسرة ريسالات، دولسة الإمسارات 5 دراهم، عمان نصف ريال، السعودية 5 ريالات، سورية 75 ليرة، مصر جنيهان، المغرب 5 دراهم.

الاشتراك السنوى

للأفراد في الكويت 5 دنائير. للأفراد في الخارج 7 دنائير أو ما يعادلها. للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.

للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

اشارات:

1 ـ المواد المنشورة في المجلة تعبر عن آراء اصحابها فقط. 2 ـ الأعمال الإبداعية والبحوث الأحاديمية تحال إلى مختصين كل في مجاله للبت في صلاحيتها. 3 ـ ترتيب مواد العدد يتم وقبق اعتبارات فنية لا علاقة لها بمكانة الكاتب أو أهمية المادة. 4 ـ المواد المرسلة تكون خاصة بمجلة البيان وغير شهورة أو مرسلة لاي جهة أخرى. 5 ـ يفضل أن تكون المواد المرسلة للمجلة مطبوعة على الآلة الكاتبة و! "قبل الا النسخ الأصلية، 6 ـ أصحول للمواد المرسلة لا ترد إلى أصحابها، سواء نشرت أو لم تنشد. 2 ـ يرجى من كتاب المجلة تزويرها بنبذة عنهم مع أرقام هواتفهم وصور فوتو غرافية لهم.

LITERARY JOURNAL ISSUED BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION (309) APRIL 1996



Al Bayan

Editor-in- chief

Khaled Abdul-Latif Ramadan
Deputy Editor-in -chief

Yacoub Abdul-aziz Al-rsheid

Editorial Secretary

Natheer Jafar

Editorial Consultants

Dr. Suliman Al-shatti

Dr. Khalifa Al-Wugayan

Layla Al-Othman

Yacoub Al-Sbeiai

Correspondence Should Be Addressed To: The Editor:

Al Bayan Journal P.0. Box: 34043 Audilyia -kuwait

Code: 73251 Fax: 2510603

Tel: (Journal) 2518286

2518282-2510602

ليست وحدها رائحة الدم التي تنبعث من جزائر اليوم، ثمة وجبه آخر، وصنوت آخر، بكناد الرصناص يسكته، ويكاد بخنان الحرائق يغطيه، لكن للثقف الجزائري الإعرَّل يصر على وجوده، وعلى إعلان هذا الوجود، الذي غالبا ما بدفع حباته ثمنا له. إنه الصوت الذي انطلق ذات يوم من حنجرة «كاتب ياسين» و «مولود فرعون» ومارَّال يَتَرَدُدُ عَلَى شَفَاهُ أَبِنَاءُ الْمُلِيونَ شَهِيتُ حَيَا نَـَايِضًا وَمَضْيِئًا. الصيوتُ الذي يؤمن بجزائر الحرية والتقدم والمساواة، ويدعو إلى الحوار والتعددية واحترام الأخر. الصوت الذي ينبذ العنف ومصادرة الراي واحتكار الحقيقة المطلقة.

لقد صرخ «سابلو نیرودا» ذات يوم في تشيل: «تعالوا واستمعوا إلى خريس الإرهاب في الشبوارع». وهاهم مثقفو الجزائر لا يكتفون بالصنبراخ والاستسماع، إنهسم

بواجهون الموت اليومي بالكتابة، وفي كتاباتهم عشق لا يحد للحياة، وتحد لكل ما يحط من قيمتها، ويشوه صورتها، ويعتدي على جمالها. إنهم ينهضون فوق جراحهم، ويتابعون المشير. ومن الجزائر، ومع كل صباح، يحمل إلينا البريد كثيرا من الرسائل والدراسات والأشعار وطلبات الأشتراك بمجلة «البيــان»، ولعل هذا مؤشر مهم على حيويــة هذا الشعـب، وعلى توقــه إلى غد افضــل لا تلوثــه كواتــم الصوت، وأصابع الظلام.

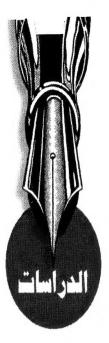
ف هـ ذا العدد شلاث أوراق جزائرية، الأولى للكاتب أحمد منور حول: «الأدب والديمقر اطية» وفيها يحاول استقصاء هـذه العلاقة في إطار الخطـاب السياسي، والأدبي، بدءا من العشرينيات وحتى اليوم. مشيرا إلى المراحل الشلاث التي مرت بِهَا السَّيْمَقُرَاطِينَةً فِي الجِزَائِرُ وَمَا آلِتَ إِلَيْنَهُ الآنَ مَنْ مَخَاضَ عَسَيْرِ يَتَمَيِّنْ بعدم الاستقرار وبكثير من الفوضي والالتباس.

وفي الورقية الثانيية يتوقيف حسين قحام بصبر ورويية أمام عدد من النماذج القصصية الجزائرية بدءا من الإرهاصات الأولى، صرورا بجيل السرواد، وانتهاء بادباء الاستقلال، لبرصد لنا مظاهر تجلي «الراوي كلي المغرفة» في هذه القصص.

أما البورقة الثالثية فهي الحوار الساخين الذي أجيراه عبدالنور درانبوني مع السينوغرافي الجزائري في فرقة شكسبير الملكية: عبد القادر فراح، وفيه يضّع يدم على كثير من مشكلات المسرح الجزائري والعربي يشكل عام.

كما يجد القاريء العيزيز إلى جانب ميذه الأوراق الجزائرية عددا مين القصائد والقصص والمتابعات والسرسائل الثقافية من دمشق وهإستكس وموسكو. عسى ان تذال اهتمامه وتوطد علاقته المتنامية بمجلته «البيان».

	ا الدراسات:
صالح عبد العظيم	الرواية والسجن
	الراوي في نماذج قصصية جزائرية
	الادب والديمقراطية
	ا الحوار مع:
عبد النور دزانوني،	عبد القادر فراح
ترجمة: الشريف الأدرع	
	ا الشعر :
مهدي محمد علي) رباعية التدرج
) السفر الغامض
	القصيدة الرمادية
	القصة:
نيروز مالك	وقطار يوم الاثنين
د. أحمد زياد محبك	حلم الأجفان المطبقة
	قراءات:
قاضل خلف	رجل من الرف العالي
	السفر في حداثق ماركيز
	موزاييك دمشق
ثناء فتال	أوديب سوفوكليس _إخلاصي
	الصورة الشعرية
	عواصم ثقافية:
د. أشرف الصباغ	موسكو
حسين الشيخ	هلسنكي
	دمشق



🗆 الرواية والسجن
🗆 الراوي في نماذج قصصية جزائرية
🗆 الأدب والديمقراطية



دراسة لرواية لطيفة الزيات

الدجل الذي عرف تعمته

أ. صالح سليمان عبدالعظيم حامعة عين شمس

> جاءت نشأة السلطة الحاكمة في العالم العربي، في أحضان السيطرة الاستعمارية، ومحققة لأهدافها في استنزاف الفائض الاقتصادي وتحويله من الـداخل إلى الخارج. «ولم يكن تحول المجتمعات العربية إلى المرحلة الرأسمالية مدفوعا باعتبارات التراكم الكمي والتغير الكيفي في النظام الإقطاعي العائلي بل مدفوعا في المقام الأول باعتبارات الاستجابة المصطنعة لحاجات الاستعمار الأوربي. وبالتالي ظهرت الرأسمالية العربية في المقام الأول رأسمالية تابعة لا تتغلغل في النسيج الاجتماعي لمجتمعاتها ولاتقوم بنفس الدور الحضاري الذي قامت به الرأسمالية الأوروبية التي تطورت طبيعيا من رحم المجتمع الإقطاعي الأوربي وتلبية لاحتياجاته» (١).

ويسرى (سمير أمين) أن هناك فارقا بالنظر إلى نشأة الرجوازية في العالم العربى ونشأتها في أوربا وهو فارق ينعكس أيضا أو يرتبط بنقص أو غياب الديمقسراطية في المجتمع العبريي... «فالبورجوازية عندنا لم تولد من الأو ساط الشعبية البعيدة عن الحكم كما كان الأمر في أوربا، بل ولدت البورجوازية هنا، إما من خلال تحولات الطبقات الحاكمة القديمة وإما من خلال السيطرة على الحكم السياسي» (٢).

ولقد انعكست هذه النشأة القائمة في زمن الهيمنة الاستعمارية، على وضعية هذه البورجوازية، التي وجدت نفسها مطالبة بإرضاء القوى الاستعمارية من ناحية، ومواجهة الجماهير الشعبية من ناحية أخرى. وفي الوقت الذي كان يجب فيه على هذه البورجوازية، أن تواجه القوى الاستعمارية، وتوسس لسياسات تنموية حقيقية، وهو هنا الاختيار الصعب، ارتضت البورجوازية مواجهة الجماهير وقمعها، وهو الاختيار السهل، والقابع في متناول سلطتها الاستبدادية. وهذا هيو ما أدى إلى التوسع الكبير، بالنسبة لوظائف الدولة الحاكمية في العالم العربي والتي «اشتملت على رعوية الاستعمار والجهاز البيروقراطي للدولة الحديثة، فنصبت نفسها مكان المجتمع وأنجزت وظائفه، وبالنسبة للمواطنين كانت كيانا خارجيا مفروضا عليهم، ذلك أن مشاركتهم الحرة في الشئون العامة وحتى في حال ضمانتها دستوريا كانت أمرا مستحيلا ما لم تتبناها الدولية وترعاها. وحين يجد المواطن نفسه معزولا ومغتربا ومقموعا فإنه يجد نفست مجبرا على العصودة إلى البنتي

الاحتماعية الأولية - العبائلة، الحماعية الأثنية، القبيلة، الطائفة _ بحثا عن الأمان وضمانا ليقائه (٣).

ولا يؤدى ما سبق إلا إلى التسلطية الشديدة والتي يحدد (خلدون النقيب) أسسها ق:

أ_احتكار مصادر القوة والسلطة في المجتمع.

ب- بقرطة الاقتصاد.

ج - كون شرعية الحكم تقوم على القهر من خلال ممارسة الإرهاب المنظم ضد المواطنين.

وهي أسس يقوم عليها الحكم في كافة الدول العربية التي وصفها (سمير أمين) بأنها استبدادية في طابعها الجوهرى حتى وإن اختلفت المسارات التاريخية التي مرت بها التكوينات الاجتماعية التي تقوم على قاعدتها (٤).

ومن خلال هذه العلاقة الشائهة بين السلطة الحاكمة وبين المواطنين، ومن خلال حالة الاستبداد أو الهيمنة التي تمارسها هذه النخب لقمع المواطنين، تسوء حالة حقوق الإنسان في الوطن العربي، «والتي تعانى من العديد من الضغوط القانونية _ السياسية، والاجتماعية الثقافية، تتباين من موقع إلى آخر في بلدان العالم العربي، ومن مجال إلى أخر مسن مجالات حقوق الإنسان»(٥).

فالسلطة الحاكمة في المجتمعات العربية، مستنفرة دائما في مواجهة المواطنين. تحكمها مشاعر الكراهية والعداء تجاههم، وكلما أصابتها انتكاسات _ وهيى دائمة الحدوث _ لابد من أن تعلقها عليهم، فتنقل بذلك تبعات مسؤولياتها تجاه ما حدث على عاتقهم. والمنطق الذي يحكم العلاقة ببن

السلطة الحاكمة والمواطن، لا يقوم على علاقات ندية حداية، بحكمها أطراف متعددون، لكل منهم ذاته الفاعلة، المندرجة ضمن سياق النحن، بل يقوم على نموذج يستند إلى تراتبية قائمة على وجود أنا أعلى مهمن مقابل آخرين أدني، وطالما استشعرت السلطة في ذاتها هذا التعالى في مواجهة المواطنين، فهي تعطى لنفسها الحق في ممارسة كافية الأساليب. المشروعة وغير المشروعة - في سبيل تأكيد هذه العلاقة التراتبية وتكريسها. ومن خلال هذه الأساليب القمعية، تحيل السلطة المجتمع إلى حظيرة عامة، لابد وأن ينساق كل مواطن داخل أطرها المحددة سلفا، وتشمل هذه الأساليب، المراقبة والتصنت والتلصص والاعتقال والسجن والتعذيب والقتل... إلخ.

وإذا كان السجن، بشكله المادي المتعارف عليه، يمثل مؤسسة القمع الأكثر بروزا ووضوحا وتجسيدا، فإن هذا لا يعنى أنه الوسيلة القمعية الوحيدة والأكثر تبأثيرا. فالسلطة الحاكمة في العالم العربي، تبني سجونا أخرى معنوية، أكثر تأثيرا في استمرارية هيمنتها على المواطنين ودوام رضوخهم لها. وتشمل هذه السجون خلق حالة من الخوف الدائم لدى المواطن تجاه السلطة، وتدعيم قائمة المحرمات لديه، والتي من أبرزها: عدم تحدله في الشوُّون السياسية - والتي هي من صميم عمل السلطة السياسية الترشيدة!، وتدعيم إحساس المواطئ الدائم بالدونية والتضاؤل في مواجهة السلطة التي تعي وتفهم كل شيء!.. بالإضافة إلى ذلك، يعيش هذا المواطن هموم حياته اليومية، باحثاعن لقمة العيش والمسكن والعلاج.. إلخ. بشكل يجعله دائم اللهاث،

ولا بخلق لديه أية فرصة للتفكير في أمور حياته بشكل جدى وحقيقى.

لكن على الرغم مما سبق، فإن ظاهرة السجن تعد أبرز وأهم الظواهر المباشرة التى تدلل على وجود القمسع، والتى تدلل على اختلال العبلاقة القائمية بين الحاكم والمحكوم (٦).

ولقد فرض السجن نفسه على الروائي العربي، سواء في مرحلة الاستعمار، أو في مرحلة الاستقالال، وينبع ذلك من معاناة الروائي العربي من حالة القمع التي تمارسها السلطة الحاكمة على المواطنين، ومن توقه إلى تحقيق الحرية واستنشاق عبرها.

وإذا كنا، قد اقترحنا وجود شكلين للقمع أحدهما ظاهر وأضح، يتمثل في السجن/ الزنزانة، والآخر غير معلن يتمثل في الآليات التي تمارسها السلطة بشكل يومى من خلال التهديد والإخافة وترسيب حالة من الدونية تجاه السلطة، بالإضافة إلى طاحونة الحياة الاقتصادية اليومية، فإن ذلك الاقتراح، يتوافق _ إلى حد كبير _ مع اقتراح فوكو الذي يرى وجود تمييز بين الملفوظ والمرشى، في إطار رؤيت التي تمايز وتكامل في نفس الوقت بين السجن والقانون الجنائي، «فهو يرى أن السجن نظام بصرى مرئى قبل أن يكون صورة حجرية. في حين أنّ القانون الجنائي عبارة عن نظام لغوى. والانتقال بين النظامين هو القيق المنهجي الكبير الذي يمينز بين فكسر مواقعي، وفكر مفهومي» (٧).

والتمييز/ الارتباط بين القمع المعلن/ قمع السجن، والقمع غير المعلن/ قمع الحياة اليومية، يتطابق _ إلى حد كبير _ مع تمييز فوكو بين السجن/ المرئى، والقانون الجنائي/ الملفوظي. من هذا،

تفترض هذه الدراسة، سالإضافة إلى وجود القمع المعلن/ السجين/ المرئي، وجود قمع أخر غير معلن/ يومي/ قانوني، لكننا نسحب كلمة قانوني هذه، ونمدها على استقامتها لتشمل كل خطاب الحياة اليومية، الـرسمي، وغير الترسمي، المعلين منين قييل السلطية، والمكترس من قبيل المواطنين، «الصراع لانتاج الحريبة، لا يتوجبه فقط إلى السلطات والمؤسسات الضاغطة، بل كثيرا ما يصطدم يسلطة الجماهير ورأي الجمهور وقدوى الضغط التقليدي. فالجمهور مايزال يشكل إحدى دعائم البرقانية، خناصية فيما يتعلق بجمايية التقاليد ورأس المال الثقاف التقليدي. بل إن إرهاب الجمهور أحيانا يطال إرهاب الدولة نفسها، خاصة إذا ما تم تسخيره من طرف فئات ظلامية تعيده إلى حالة الانفعال البدائي» (٨).

ويمثل ما سبق، مدخلنا للتعامل مع إحدى روايات السجون، أو ما يمكن أن نطلق عليه، اتفاقا مع (فريال غزول)، خطاب السجن، «أي الخطاب الذي يكون المحرورة السجن، وهو خطاب تدخل فيه الدراسات القانونية والسوسيولوجية تتدور حول ظاهرة السجن» (٩). وسوف تتناول الدراسة، بالنقد والتحليل، عمل اعمال (لطيفة الزيات)، وهو القصة، أو الرواية القصيرة، المعنونة، المعنونة المعنونة المعنونة المعنونة والرواية القصيرة، المعنونة والمحال الذي عرف تهمته (١٠).

ويمثل «موضوع القهر للفرد» والرغبة في ابتلاعه» وملاشاته» (۱۱)، التيمة السرئيسية في معظم أعمال (لطيفة الزيات) (۱۲)، التي تقول حول (رواية الرجل الذي عرف تهمته)، «يقف الرجل العادي المثل لملايين الناس عاريا إزاء

واقع اجتماعي قامع، يصادر حرية الفرد بالتسوقيف في السجس والتصنصت والتجسس على بيته بالصوت والصورة، وبتزوير شرائط التصنت والتجسس عن طريق المونتاج تزويرا يرؤدي إلى الإدانة، وتثير هذه السرواية القصيرة سـؤالا كبيرا أي فرد، أي متن ما امتدت: هل يتاتى للفرد، أي فرد، أن يتمتع بحسريته حتى في أدناها، حسرية وشلل وقع بوليسي قاهس تتعدد أن يتمتع بحسوسة، وإلى أي مدى يسال وغير المحسوسة، وإلى أي مدى يسال الإنسان العادي بسلبيت، وإناهي أنطوائه على ذاته عن هذا الوضع المتفاقم الذي يطول الكل في الواقع، لا مجرد مجموعة من المشتغلين بالسياسة، (١٧).

وسوف تتناول الدراسة الرواية من خلال جانبين، الأول يتعلق بمرحلة ما قبل سجن الشخصية المورية في الرواية، وهي شخصية عبدالله/ الأب، وتشمل طبيعة السجن المجتمعي الذي يعيشه القرد، والمحددات السياسية والاقتصادية التي تفرضها السلطة في فهم ووعسي وممارسات المواطئين، ويتعلق الجانب الثاني بمرحلة دخول السجن، ويشمل طبيعة السجن السياسي، والعلاقات بين السجناء، والاختلاط بين المثقفين منهم والمواطنين العاديين، بالإضافة إلى آليات المقاومة داخيل السجين. وتحقيق البرواية، كما سوف يتضح فيما بعد، تكاملا كبيرا وترابطا حقيقيا، بين السجن المجتمعي/ الخارجي، والسجن الداخلي/ الزنزانة.

أولا: السجن المجتمعي وآليات القمع غير المعلنة:

تنتج السلطة الحاكمة في العالم

العسربي خطاب الهيمنسة والتسلسط، وتتوارث جيلا بعد جيل، وسلطة بعد سلطة. وتكاد لا تتفق السلطات العربية في شيء، إلا في طبيعة خطاب التسلط القائم على الهيمنة والاستبداد (١٤).

في الجزء الأول من الرواية (ص ٣٣ -٥١)، والذي يتكامل مع الجزء الشاني، ويتحد معه في دلالة موحية وعميقة، وتعرض الروابة لقمع المجتمع الكبير لأفراده من المواطنين العاديين والبسطاء، وذلك من خلال فضاء عائل بشمل الأب والأم والأبين والأبنة والجد، من خيلال التركيين على شخصية عبدالليه/ الأب، المختلف في تسوجهاته عن أبنائه ووالده. فبينما نجد الجد - الذي تنعت الرواية بالخرف _ والابن والابنة، على وعي كبير بالمارسات السياسية للسلطة الحاكمة، ودائمي التهكم عليها، نجد الأب على النقيض من ذلك، يمارس حياته في إطار بعيد تماما عن أية مفردات تتعلق بالسياسة، أو الدولة، أو شئون المجتمع. فهو لا يفكر ولا يسمح لنفسه بالتفكير في أي شيء يتعلق بالسياسة، بل يفر منها فرارة من الجرب، ويضع الحديث عن الأزمات السياسية مثل الحديث عن الوحدة الوطنية والفتنة الطائفية ف خانة ما لا يعنيه. ولا يكتفى بـذلك بـل يحرم السياسية على أهبل بيتب مثلما يحرم المنكر. (انظر الرواية الصفحات ٣٣ _ 37_07_13).

وليس فرار عبدالله من السياسة، وعدم تفكيره أو ممارسته لها، نشاج مرض نفسي أو عضوي، بل إنه نتاج وإفراز طبيعي لجملة ممارسات، تمارسها السلطة السياسية الحاكمة، لا تسمح بمقتضاها للأفراد بتنمية وعيهم، وممارسة حقوقهم السياسية.

فمن البداية، لابد وأن يعى المواطن العادي أن السلطة السياسيــة تتحدد من خسلال نموذج الحاكسم الفسرد الأعلى «مسئول أعلى وأوحد» (الرواية ص٥٥)، ولايد أن تكرس كافة النظم والمؤسسات في الدولة هذا النموذج، فلأبوجد مكان يخلو من صورة هذا الجاكم الفرد، ولا يمر يسوم لا تطالعنا فيه أجهزة الإعلام بصورة وصوت هذا الحاكم الأوحد و الأعلى.

ويرى «هيشم مناع» أنه في المجتمسم الاستبدادي، بتم إلغاء كيان المحكوم كشرط واجب الوجوب لتضخيم كيان الحاكم، ويصيح تعظيم الحاكم والمبالغة ف إعلان الولاء له من مقومات احتكار الحاكم للمحكوم، ويبدو ذلك وأضحا في النزعة الباثول وجية عند الستبد الذي يسعى بكل الوسائل لإذلال خصومه ليتأكد منن أنهم بهذا الإذلال لم يعند بوسعهم التنظح لسلطانه» (٥٧).

وتلعب أجهزة الإعلام دورا كبيرا في تدعيم آليات القمم السياسي من جانب السلطة السباسية، وتنزويق صورة الحاكم الأوحد، وإخسافة المواطنين وقمعهم. فمن خلال تزييف حقيقة الواقع الاجتماعي المعاش، وبشكل خاص من خلال السلسلات اليومية، بنقل التلفزيون للمشاهدين صورة وردية مخالفة لحقيقة واقعهم (انظر الرواية ص٣٦)، وهذا البث اليومس -والذي قد يتندر عليه المواطن _ يصبح جزءا من نطاق تفكيره ورؤيت اليومية، إلى الحد اللذي يصبح هو المثال اللذي بحتذيه، ونتبجة لـذلك، يفقد المواطن نفسه على مستويين، مستوى تزييف وعيه، ومستوى تدعيه وتكريس استغلال السلطة السياسية الحاكمة له.

ومن خلال التلفزيون ايضا، تستطيع القورات السياسية أن تصطنع الثورات اليومية المواجهة للفرد، فأحداث مستمبر ١٩٨٨ أسورة، تنضم إلى أخواتها، من الثورات المزعومات، ثورات الأممن الفرات المزعومات، ثورات والصفراء الإداريسة والسيراعيسة، (انظر الرواية ص ٣٣ لي نفس الوقت الذي تؤكد فيه الرواية على أن هذه الشورات عادة ما الدواية على أن هذه الشورات عادة ما تحدث في غفلة من الناس، وتحول الحواية و ٢٤٠.

وتبدو ممارسة الخطاب السياسي، من جانب القيادة السياسية، عبر أجهزة التلفزيدون، قدرا يدواجه المواطن/ المشاهد، أينما يمم وجهه شطر آية قناة من قنوات التلفزيون:

ومن جميع القنوات طالعته صورة رئيس الجمهورية يقرر أنه لن يسرحم، ويلتسزم الصمس المريب ما بين الحين والحين، متعجبا، وقد انسحبت رقبته إلى الدوراء وجحظت عيناه إلى الأمام تطبق شرارا يهدد شاشة التلفزيون بالانفجار» (الرواية ص٢٤)

وإذا كانت السلطة تعلي من شان الحاكم الأوحد الأعلى، فهي أيضا تمارس سياسسة التلغيس، فقجعل ممارساتها ملغزة ومتضاربة بالنسبة للمواطن العادي، فتزداد حيرته، وتبدو السياسة متسامية عليه، وارقى من مستوى تفكيره وقدراته العقلية. فحينما يتابع عبدالله خطاب الرئيس، يتبين له عدم فهمه:

«ولكن الأمر أفلت من يده تماما حين بدأ رئيس الجمهورية في طرح فوازيره السياسية، مشيرا كل مرة دون تصريح لشخصية مهمة من الشخصيات التي

القاها في السجن وطالبا من السنمع التعرف على السج الشخصية. ما أن تحدث رئيس الجمهورية عن لويس السنادس عشر الذي يريد أن يرجع بالتاريخ إلى الوراء حتى اختلت نسب الأشياء تماما والسياسة تصبح فزورة والفزورة سياسة والجلسة تتحول إلى صهبة، (الرواية ص ٣٥).

وإزاء منده المارسة الفنزورية، من جانب رئيس الجمهورية، لا تجد الرواية سوى اسلوب السخرية الهازىء تجاه هذا الخطاب السلطوي، الملغز:

«كم بليغ عدد فيوازيس رئيسس الجمهورية؟ شلاث أم أربع؟ وإذا أدرجنا الترجيل المرمني في السجين كما الكليب تصبح أربعا. وفي كل مسرة تهيأ للتعرف على الأسبم المطلوب ولم يتعبرف، ريما لأن رئيس الجمهورية لا يعيد رواية الفزورة مبرتان كالمعتبادا ولا يقول كما تقول الذبعة «نقول كمان»، وريما لأن رئيس الجمهورية كان غاضبا غضبا يعصف بالتكلم والستمع معاولا يتيح روقيان البال البلازم لطبرح الفوازيير، وريما، وهنذا هنيو الأرجيح، لأن حيل فوازيس رئيس الجمهورية يتطلب معرفة، لا يتمتع هنو بها، بأحداث السياسة اليومية» (الرواية ص٣٥). وبالإضافة إلى ذلك، يقع خطاب السلطة الحاكمة في تناقضات خطيرة، تجعلها مفضوحة من ناحية، وتفقد المواطن ثقته بها، وبالجتمع وبنفسه، من ناحية

«... عسرت على فهمسه الكثير مسن العسارات والإشارات التي استخدمها رئيس الجمهورية وهو يعدد عدد المتحفظ عليهم وعدد من ينتوي التحفظ عليهم إن لم تعتبر البقية الباقية وقد قطع

الرؤوس ويقبت الأذناب. أراد أن يفهم، وليته ما أراد، علاقة خطاب الثورة وعلاقة التحفظ في مكان أمين بالسجن، وعلاقية الديمقراطية بالأنياب وانعدام الرحمة، (الرواية ص٣٤).

وفي هذا الإطار، تصبح السلطة السياسية حبوانا ضخما خراقيا لأ نستطيم أن نتعاميل معه ولا نستطيع أن نتنبأ بأفعاله وتصرفاته:

ه.. وما من مخلوق يمكن أن يحيط بكل ما تستهجنه الحكومة وتستحسنه ولا أن يتنبأ بتقلبات منزاجها في هذا المضمار الوعر... وود لو تلقى إجابة على السؤال الذي أثاره أبوه عن من هم أعداء البدولة الآن والأصدقاء؟ وخاصة أن خريطة الأعداء، والأصدقاء لا تكف تتغير كل يوم ولا يملك متابعتها رجل يتطلع في طابور الجمعية ومحطة الأوتبوبيس بالساعات، (الرواية ص٧٧).

وتأتى هذه التقلبات المزاجية من قبل السلطة ألسياسية، حتى في إطار المخطط الندى تفرضه السلطة نفسها على مواطنيها، وتفرض عليهم عدم تجاوز حدوده، وضرورة الخضوع المطلق له، فحينما يسأل عبدالله فنريق زننزانته .. المحامى ... عن فحوى قانون العيب، بجبيبه المصامي قائلا «بما يعني ان الاستهجان جريمة والاستحسان أيضا وأضاف محاولا إنقاذه من حيرته:

- المهم هو الإطار، وأنت بخير طالما استهجنت ما تستهجنه الحكومة، واستحسنت ما تستحسنه..» (الرواية ص٧١)، يؤكد (هيثم مناع) أن اغتيال المعايير شرط من شروط اطمئنان المستبد لسلطانه، كون هذا الاغتيال يخلق حالة خوف وهلم عامة (١٦).

وتؤدى هذه المارسات المتناقضة

والمضطوية إلى خليق حالية أخرى مين اللاتوازن، حالة يتداخل فيهنا الطم مع الحقيقة، فعبدالله بعد أن يعود إلى بيته، يعد شراء زجاجة زيت، ويعلم بما حدث في غيابه من مجيىء قوات الشرطة للقيض عليه، يستمر لفترة من الزمن، وهو غير مصدق لما حدث حيث يتداخل ف مضلته عالم الحلم بعالم الحقيقة. (انظر الرواية ص ٤٩ ـ ٥٠).

وتهدف السلطة السياسية إلى خلق حالة واسعة النطاق، من الخوف والهلع، تشمل المجتمع بأكمله، من خلال عمليات القبض على المطلوبين من قبلها. فمشهد القيض، من الشاهد التي يجب ألا تنسى من قبل المواطنين، والآبد أن يكسون مصحوبا باكبر قدر ممكن من القوة والعنف، التي تشمل العديد من القوات والكثير من الأسلجة المتنوعة، التي تلقى البرعب في نفوس المواطنين، وتجعل اللطاوب عارة لن حوله:

مفتح أحبد الصغبان البناب لبرجبال الشرطة، ولم يشعر أهل البيت بوجودهم حتى زحم الشقة جنود الأمن المركزي والشرطة والرديث والمضرين في كشرة الجراد، ولم يتبين أهل البيت لهذه القوة قائدا حتى واتاهم صوت الجد منبها إلى الخطر:

_ تجريدة

صاح الجد ومدفع رشاش موجه إليه وخمسة جنود يطوقونه في السريس، وضابط شاب يرقبهم مرتبكا وهو لا يعرف بعد، قواعد اللعبة التي يلعبها الجد والحفيد» (الرواية ص ٤١).

ويتراوح سلوك المواطنين، حال النظر إلى الشرطة وهي تقبض على أحد المواطنين، بين القريجية مين تساحيية، والتساؤل المتطفل عن أسياب القبض

عليه، من ناحية أخرى، ونادرا ما يكون فعل المواطنين تسلاحميا مع المطلوب وأهله. ويتاتى هذا السلوك من القيود التي تقرضها السلطة السياسية على المواطنين، وخوف كل منهم من ثات المصبح الذي يرى عليه المطلوب/ المنهم بل إن الأمر يصمل بالكثير من أرباب بفلان الذي قبضت عليه الشرطة، لأنه شارك في المظاهرات مثلا، ومدى المتاعب والصعاب التي يواجهها أهله، بسبب ما فعل. تبين الرواية مشهد الجيران لحظة القبض على عبدالله:

«وفوجىء الضابط بالجيران وجيران الجيران يرحمون السلم وهو ينزل برجاله» (الرواية ص٤٧).

وترسي السلطة السياسية في عقل ووجدان كل فرد أن السجن للجميع، فيد السلطة طويلة، ورجالها في كل مكان، ويرى (هيثم مناع) أن من شروط هية الدولة التسلطية ونظام حالة الطوارىء، سجن المواطنين لمدد طويلة، دون سبب، «وإلا كيف يمكن تفسير اعتقال العديد حزيبة أو نقابية في حياتهم، وكان ثمة حزيبة أو نقابية في حياتهم، وكان ثمة حاجة لإشعار المجتمع بان السجن يجبر الناس على التراسف الديلة الحائم المائنة والناس على التراسف الدائم والخنوع، (٧٧).

تبين الرواية في أكثر من مكان، ضخامة عدد وتنوع المقبوض عليهم:

«وفتح الضابط الحقيبة السمسونيت، وانكب على الأمسر الجمهوري، وتبين لدهشته أن القائمة تحتوي على اكثر من النف وخمسمائة اسسم، وكناد يصرخ: ياخبر السود وهو يتعرف على أكثر من اسم عروف، وأكثر من شاغل لنصب

مرموق من الأقباط والمسلمين، اليمين والوسط واليسار حتى ممن حسبهم أموات...» (الـروايـة ص٣٤). ويقـول الابن معددا صفات المقبوض عليهم:

. وزراء، أساتذة جامعات، مطارنة، وعاظ وقساوسة، أثمة مساجد، عمال، فلاحون، طلبة. (الرواية ص ٥٠).

فلاحون، طلبه. (الروايه ص°٥). ــ علماء جيولوجيا، اقتصاد، آداب،

شريعة، دين، سياسة، طب، هندسة، صحافة. (الرواية ص١٥).

ولا تكتفي السرواية ببيان حجم الاعتقالات فقط ولكنها تدن شمولها الجغيراني على مستوى المجتمع المصري ككل بمدنية وقراه و تصوعية. (انظير البرواية ص٤٣). وتهدف حيالة القهير السياسي بأدواتها المختلفة السالفة الـذكـر، إلى «التفتيـش في عقــول النــاس وضمائرهم، (الرواية ص٦٦)، ولكي يتم ذلك على أكمل وجه تلجأ السلطة عبر أجهزة المخابرات والمساحث المختلفة. إلى استخدام أجهزة التصنت والتلصص على المواطنين، والتجسيس عليه.... بالصوت والصورة في البيوت والمكاتب والسيارات الخاصة وأجهزة التلفزيون، فلكل مبواطن شريطه المسجل ببالصوت والصورة. (انظر الرواية ص٦٣).

وتبدو السالة هنا، وكان أجهزة السلطة السياسية تعد أنفاس المواطنين حيث تحيلهم من خالال هذه المراقبة اللصيقة المحكمة إلى نئاب، يرصدون بعضهم بعضا، ولا يعرفون من أين تواتيهم الإدانة، من صديق، أم من أخ، أم ابن، أم من أب... إلخ. (انظر الرواية ص

ويتحول المواطن في النهاية، إلى محقق ومراقب على نفسه وذاته، يتساءل دائما، هل أذنبت في حق السلطة السياسية؟ هل

قلت ما تستهجنه؟ هل هذه الكلمة خطأ أم صبورات؟!... إلى أن يصاب سالجنون (انظر الرواية ص ٧٤).

ويتضافر هنذا القمع النذي يفرضه المرء على نفسه، اتقاء لهيمنة السلطة واستبدادها، مع السعى اليومي اللح على لقمة العيش، والظروف الاقتصادية الطاحنة. وهذا مناجعل السرد في الجزء الأول من الرواية _ بشكل خاص _ بجمع ما بين طبيعة الحدث السياسي الكبير _ ٥ سبتمر ۱۹۸۱ ــ والـذي تـرتـب عليـه سجن واعتقال ١٥٠٠ مواطن من كافة الشرائح والفئات الاجتماعية المختلفة، وبين سعب عبداللبه / الآب إلى شراء زجاجة النزيت لقلى الباذنجان. فعبدالله وهو يشتري زجاجة النزيت «لم يستطع أن يركن إلى النوم لحظات كعادته وهو يقف في طابور الجمعية الاستهالاكية في انتظار زجاجة الزيت الذي شح من البيت» (الرواية ص ٣٣)، وهـ و تصوير يشي بمدى الوقت الطويل والجهد الكبير اللَّذِينَ بِيسَدُلُهُمَا المُواطِّنَ في سبيل الحصول على زجاجة زيت بسعر رخيص من الجمعية الاستهلاكية. وحينما يتحدث عبدالله عن أبيه الخرف، الذي يحلم بالتغيير إلى الأفضل يقول «هل يعرف أبي أن كيلو اللحمية بسبعة جنيهات، وأن غموسة من الباذنجان المقلى تكلف ابنه وقفة ساعات في طابور الجمعية في انتظار زجاجة الزيت؟» (الرواية ص٣٧).

ولا يندمسج في هنذه الطساحونسة الاقتصادية رب البيت فقط، بل تشمل هذه الطاحونة الجميع: «.. فالبنت في الخامسة والعشرين تبدد أملها في الزواج أو كاد، تعمل في التدريس ليل نهار ومن سنوات لتعاون في مصاريف البيت،

والولد في الرابعة والعشرين من كالحنظل توقف عن انتظار خطاب القوى العاملة بعد انقضاء ثلاث سنوات من تخرجه من كلية الاقتصاد والعلوم السياسية يتقدير ممتاز» (الرواية ص٣٨).

وتكشف الرواية، بشكل فاضح، في ظل هذا الحميار الاقتصادي، حميارا من نوع آخر، ظهر بشكل وأسع المدى إسان فترة الانفتاح الاقتصادي، والتي مازلنا نعيش آثارها حتى الآن، حيث يوغيل النظام في استخدام الدين، كغطاء يستميل به عامة الشعب من ناحية، وكدعامة لاستمرارية هيمنته واستبداده من ناحية أخرى. فالأبنة قد تحجيت فجأة، وهي لم تزل في السنة الثالثة من دراستها الجامعية، وهي تعيي ذلك وتقول لأسها:

- هذا عصر الانفتاح يا أبى يتعين علينا أن نتحصن ضد الغواية (الرواية ص٣٨). ثم تنظر إلى أحذية أخواتها المزقة وتقول:

ــ لا أستطيع أن أجاري زميلاتي في تغيير الثباب والسيارات (البرواية ص ٣٩). ولا تخلق هذه الأجواء للمواطن سوى الحلم، فيديلا عن مصارعة واقعه، والدخول معه في جدال حقيقي، تتغير من خبلاله ظروف معيشتيه، يعيش الفيرد واقعه من خلال الطم، تقول البنت مخاطبة أمها:

ــ قد يستجيب الله لـدعائك يــاأمــى ويرزقني بلبن العصفورة، وعنت بلبن العصفورة عريسا يملك شقة وموارد كافية لفتح بيت ... (الرواية ص٣٩). وفي ظل هذه القيضة الحادة ينعزل الأفراد عن بعضهم البعض، ويتولد الخوف، وتتباعد المسافات، وتنزيد الأوهام، ويمتنع الحوار (١٨). فالأب يكتشف، وهـو يسأل

زوحته عن عالم كل من الابن والابنة، أنه لا يعرف شيئا على الإطالاق عن أولاده (انظر الرواية ص ٣٩). كما أن ابنه لا بنطلق على طبيعته إلا مع جده. (انظر البرواية ص٣٨). وتسقيط البرؤية هنا. جبل الأساء، وتجعل العبلاقة حميمة بن الأحفياد والأجداد، وهيي لا تبرر أسبيات هذا السقوط، وأسبأب هذه الفصوة القائمة بين كل من الأب وأينائه، اللهم إلا إذا اعتبرنا عيدم اهتمام الأب بالسياسة، مبررا لهذه الفجوة:

عندما بسأل الضابط الابن:

_أليس هذا اسم ابيك.

ىقول لە:

- لا أب لى .. وأضاف

_ نحن جيل بلا آباء (الرواية ص ٤٦).

والسالة، تبدو في نظرى أعمق من كونها مواجهة سياسية، وأختالاف في التوجهات، والنظرة إلى العالم، بقدر ما تتجسد في طبيعة الأزمة الاقتصادية الطاحنة، التي عرضت لها الرواية، والتي تمر بها الأسرة. فقني معظم الأسر المصرية، تتحول بنية الأسرة إلى خلية اقتصادية، الجميع يعمل ليبل نهار، في سبيل توفير مستوى معيشة، يوفر الحد الأدنى من الحياة الكريمة. وتدور معظم الأحاديث المتبادلة بين أفسراد الأسرة، حول الجانب الاقتصادي، المرتب، عقد العمل للسفر إلى الخليج النفطي، شراء شقة، دفع الأقساط، الأبناء الذّين لم يعملوا حتى الآن، والابن الذي يريد السزواج، مصاريف جهاز البنت، مصاريف الطعام والشراب والسكن ... إلـخ، وفي مقابل ذلك تبقي الأمور الشخصية والشاعر الإنسانية المتبادلة بين أفراد الأسرة، خبيئة كل فرد، بحيث يبدو كجزيرة منعزلة عن الآخرين، فيما

بختص بالمدث الأذوى _ الأسرى، الأكثر إنسائية. ولعبل ما سيق، يفسر لنا الكثير من الجرائم التي نسمع عنها، بشكل متواتر، حول انحراف الفتيات وذلك في ضوء الأزمة الاقتصادية التي تمر بها أسرهـن من نــاحية، وفي ضــوء عدم وجود قنوات للاتصال الإنساني بينهم وبين أي من أفراد الأسرة الآخرينُ من ناحية أخرى، وهنو ما يكشف عن الأسبياب التبي دعيت الابنية لارتبداء المجاب، ورغبتها في التحصين ضد غوايات عصر الانفتاح (الرواية ص٣٨). وهو نفس الشيء الذي جعلها تؤكد أيضا على ضرورة احترام السذات والتمسيك بذلك ما أمكن (انظر الرواية ص٣٩).

وبالإضافة إلى ذلك، يؤثر الجانب الاقتصادي أيضا على العلاقات العناطفية، يُحيث يصبح تنوفيره هنو العامل الحاسم والرئيسي في إتمام الريجات من عدم إتمامها. تقول الأم مبيئة تكلفة علاقات الحب هذه الأيام:

_الحب مكلف هـنم الأينام والبنت مكسورة الجناح والولد، بماذا يحبان ياحسرة. (الرواية ص٤٠).

وفي ختام هدده النقطة، الخاصعة بالسجن الجتمعي، يمكننا القول، بتضافس عوامل عدة، سياسية واقتصادية وإعلامية ومجتمعية، تلعب جميعها دورا متكاملا ومتضافرا، في تحقيق خضوع المواطنين من ناحية، واستمرارية هيمنة السلطة السياسية الحاكمة عليهم من ناحية أخرى.

ثانيا: السجن السياسي وآليات المقاومة

بخلاف خطاب القمع غير المعلن، تبقى

للسلطة آليساتها المساشرة للقمسع والاستبداد، والتي يبدو السجن اكثر أشكالها وضوصا وانتشارا عبر مختلف العصور ومختلف المجتمعات.

في دراسته التاريخية (التاديب والعقاب: نشوء السجن)، «يقرا فوكو جسد السجن باعتباره علاقة يؤولها في سياق التغيرات الاجتماعية والاقتصادية وبالتالي الفكرية والفلسفية وأشرها على نظام السيطرة.

فمن احتفاليات الإعداء وطقوس التعذيب العلنية إلى سريسة التأديب وإقصاء الخارجين على السلطة، نجد نقلة من الانتقام إلى الاستبعاد ومن التحطيم وألى التسجين، وهدا ادى إلى نشصوء مؤسسة تاديبية تضمن احتواء العناصر التي لا تتجانس مع رؤية السلطة المجتمع، السجن إذن آلية من الليات حجيز المختلف لغرض تطبيعه أو الديا المتصية، (١٩).

وفوكو في دراسته السالفة الذكر، يرى تطور مفهوم السجن تاريخيا، من كونه مؤسسة للعقاب، شم للتأديب، وصولا إلى مرحلة الرعاية والإصلاح والتأهيل، كالمصنع والمرسة والثكنة، تمور المجتمع الأوربي، وصولا إلى نشاة المجتمع الراسمائي الصديث، والبحث عن نموذج الإنسان المنضبط. وهذا التطور للسجن، لا يتقى مع الوضع في العالم للعربي، الذي يرتبط مفهوم السجن لدى سلطاته الحاكمة بالعقاب والتاديب بشكل عام، وبالتعذيب والقتل بشكل

تكشف لنا الرواية، في البداية، حجم المعتقلين المبالغ فيه، والذي وصل إلى ألف وخمسمائة معتقل، مبينة بذلك خطل

السلطة وشمولية قمعها، وتقدم لنا مشهد المعتقلين، من خسلال السجناء السياسيين التسعة، الذين انضم إليهم عبدالله / الآب، ومعظمهم من كبار السين، فيما عدا الشياب يكبر ابنته بسنوات، (انظر الرواية ص٣٥ ـ ٥٥).

بسنوات، (انظر الرواية ص٥٣٥ ـ ٥٥). ومن خلال شخصية عبدالله، يبدو لنا تأثير تجربة السجن، في إحساس المرء بالخوف والوحدة والهزيمة، وخصوصنا إذا كان مثل شخص عبدالله، ليس له ق العير ولا النفير، وحول حصار العقل في السجن يرى (فخرى لبيب) «أن العقل يعيش في السجن محاصرا بين مفردات محددة: الشومة، الفلكة، التأديب. إن هذا النهج يسعني للوصول بالمعتقلين إلى مجرد كاننات مذعورة، ينتهى عقلها، لتحكمها غرائزها، وأساسا غريزة الخوف والإحسياس السيدائم بالخطر» (۲۰). وذلك هـو مـا أبرزتـه الرواية بشكل واضح، من خلال شخصية عبدالله الذي كبان دائما ميا يساءل نفسه عما اقترف في حق السلطة، وكان ينأى بنفسه عن مجالسة السحناء السياسيين رفقاء الزنـزانة، لكن السجن السياسي، رغما عن حالة الخوف والعزلة والتعذيب التي يلاحق بها السجناء، يوفر مناخا جديدا، يسمح لهم بالتفكير والفهم من ناحية، وبابتكار أسالب جديدة للمقاومة من أجل استمرارية الحيناة وعندم الانكسبار منت تناحية أخرى(٢١). ففي ختام التحقيق الـذي أجراه المحقيق منع عبيد الله، وبعيد أنّ وجهت له تهمة الإخلال بالوحدة الوطنية وسادت لحظة صمت متوترة وتأكد لعبدالله أن تهمة الإخلال بالوحدة الوطنية هي تهمة من لا يفعل شبئا على الإطلاق» (الرواية ص٨٤). لقد انكشف

لعبدالليه أن تهمته ليسيت الإذبلال بالوحدة الوطنية، بقدر ما تمثلت في انسحابه التام، وخوفه من كل شيء، من التفكير ومن الفعل على السواء.

ويتذكر عبدالله ما حدث مع الساعى ــ الذي يعمل معيه في المصلحية _ والذي استوقفه رجل في الشارع وضربه قلما على خده. وبدلا من أن يثور الساعي ويضربه، وجد نفسه يسأل الضارب: _ ماذا فعلت أبن أخطأت؟

وحينما رصد الساعي نظرة الاستنكار في عيني عبدالله قال له وهو يحمل صينية القهوة وينسحب:

بمثل دائما في الخطساء وليو كتبت مكانى لفعلت ما فعلت أنا (الرواية ص 179-71

وحينما يتذكر عبدالله هذا الحديث، يسترجع من خلال وجوده في السجن، تاريخ الخوف الخاص به، فهيو ينفذ كل الأوامر التي تصدر ليه، ظالمة كانت أو عادلة، ويراجع الحسابات في المصلحة بدل المرة عشرات حتى لا يدس عليه أحد رقما... وهو يهب من النوم يحكم رتاج البيت الذي سبق وأحكمه... يخاف ينهار سقف البيت، يخاف يفض خطابا يحمل قرار الطرد من الشقة، يخاف البواب يدير شقق المساكن الشعبية بيوتا للدعارة ولعب القمار... يخاف شرطة التمويان تلقى القبض عليه وهاو يشيح بوجهه عن عمليات التهريب في الجمعية الاستهلاكية، بخاف بائم الفاكهة على ناصية الشارع لم يعبد يتعنامل معنه ويحمد الله أن أحداً لا يعبرقه في السوير ماركت والصوتيك، بذاف عسكري المرور.. النخ (انظر الرواية ص٦٩). وهذا السجل الطويل من الخوف، جعل عبدالله يدرك للمبرة الأولى ماهية العالم

الذي عاشه، والأشكال المتعددة من الخوف التي فرضت عليه، وفرضها على ئقسته، بسبّن ویغیر سیب: «... عباش حياته يهرب، ولا مجال للهرب، يحكم المزلاج على باب بيته ولا باب للبيت، يخاف ينهار السقف والسقف منهار، يتصاشي المسائب وهو غارق فيها، ويتأتى الآن أن بواجه، أن يلتف على التهمية وأن بذرج بمليده سيالما...» (الرواية ص ٧٢).

وتبين الرواية أن تنامى الوعي لدى أى فردرهن بفهمه لحقيقة ومعه واستيعاب لللحداث التي يمر بها. فعبدالله، يكتشف بعد استرجاع أنماط الخوف المختلفة التي ألمت به، أن مطلب الإفراج الذي يلح عليه، ليس رهينا فقط بوجوده في السجن، بقدر ما ارتبط دائما، وبشكل لم يدركه هـ و سابقا، بأحواله قبل دخوله السجن:

«عرف أن الإفراج كان دائما مطلبه حتى قبل أن يدخل السجن، (البرواية ص ٧٠). وإذا كانت تجربة السجن تجربة مقيدة لحربة الفرد، وتحركاته، وممارساته، فإنها تسمح للسجناء بالتفكير والفهم، وفي أحيان كثيرة يخرج السجين من سجنه وهنو معينا شند ممارسات السلطة الحاكمة، أكثر بكثير مما كان عليه الحال قبل دخوله السجن. ولعل ذلك ما يحدث الآن للكثير من الشباب البذيين تعتقلهم السلطية السياسيـــة في مصر، تحت مسمـــي إسلامي، وهم في حقيقة توجهاتهم أبعد ما يكونون عن هذا التوجه، فإذا بهم يخرجون من السجن، وهم أشد مراسا وأكثر استدماجا للفكر الإسالامي، وفي الغالب، لا يتأتى ذلك من اقتناعهم بهذا الفكس لكن تحديبا للممارسات القمعسة

التي واجهتهم في السجون، وهذا هـو ما بحدث لعبدالله، حيثما أذذ يسترجع شريط أحداث ليلة القبيض عليه، وهو ما جعله يفكر في كل شيء، ومنها الأشياء التي تحرم السلطة التفكير فيها:

"ونبهــه صسوت داخلي إلى خطــورة التفكير، وأدرك أن مصرعه يكمن في الرغبة ف الفهم والمعرفة.. وانتبوي أن يكف عين التفكير فيما حدث في البيت ليلة إلقاء القبض عليه، ولكنه كان قد قطع شوطا طويلا في طريق البلاعودة، وتحتم عليه أن يفهم ما استغلق عليه فهمه من سلوك الولد تلك الليلة» (الوراية ص ٦٥). وإذا كانت تجربة السجن قد فتحت مسام الوعى لدى عبدالله، بخصوص علاقته بالواقع الاجتماعي المعاش، فإنها قد ساعدت أيضا على اندماجه ضمن مجموعة السجناء السياسيين الأخرين في الزندزانة. فبداية كان عبدالله يماين بين نفسه وبينهم، إمرارا منه على تبرئه ساحته، حيث كان ينعتهم بالضمير أنتح، رافضا استضدام الضمير نصن. (انظر البرواية ص٥٩). ورغم ذلك يكتشف عبدالله روسدا رويدا اندماجه وسطهم وسعيه الدائم لفهم مفرداتهم السياسية. ويكتشف أيضا من خلال الحوار الدائم الذي دار بينه وبين الشباب البذي يكبر ابنته يسنبوات، صول تجهيز خطة بفاعية لمواجهة المحقق، أنه قد قبل الإدائمة التي وجهها إليه هذا الشاب، بنائنه قند مسآرس نفيس لعينة السلطنة السياسية من خلال جهله بالسياسة من نباحيته ومنن خبلال خبوقيه وعيزلتيه وانسحابه من كل شيء من ناحية اخرى (انظر الرواية ص ٧٩ ــ ٨٠).

لقد تطور وعي عبدالله، من العزلة التنامنة داخل السجن، والطلب البدائم للإفراج عنه، المحوب بخطأ القيض

عليه، إلى أندماجه الثام في عالم السجن، واشتعال تفكيره، وإدراكيه للأميور الغائبة عن ذهنه وعقله وفهمه لمارسات السلطة السياسية، واستغلالها طول المدى له، وهنو ما انعكس في تراجعه عن مطلب الإفراج عنه إلى قبول التحقيق معه، الأمر الذي يعكس رغبته في المساءلة والاستجواب ومواجهة محققي السلطة: معبدالله لم يعد ذات الرجل الذي دخل السجن، (الرواية ص ٨١).

ولم يقف تباثير تحرية السجين فقط، عند حدود تنامى وعى عبدالله بمستوى السواقع الاجتماعشي والممارسيات السياسية للسلطة الحاكمة، وعلاقته برفاقه من السجناء السياسيين، لكنها ساعدت أبضاء على إعادة قراءة علاقته بأفراد أسرته، وإجراء المقارنات الدائمة والمستمرة بين وضعيته ووضعية كل من أبيه وابنه وابنته:

متساءل عبدالله أكان الوليد يرتجف خوفا عليه أم رغبة في أن يكون قد فعل ما يدرجه في قائمة المتهمين؟ وأخافه السؤال فأغمض عينيه، ومن الأغوار طغيت إلى وعيه نظرة الرجاء الخائب في عيني الولد وهو يقف برهة في الصالة نظرة تدينه لأنه لم يفعيل، تسقطه من عبرش الأبوة وتغلق دونه الباب، (الرواية ص ٦٦، وانظر أيضا الرواية ص ٦٢ -٦٣).

وإذا كان السجن، يساعد كما أسلفنا على نمو النوعى والإدراك والقهم، فإنبه يساعد أيضا على ابتكار الأليات التي تعمل على مواجهة حالة القمع الهادفة إلى سحق السجناء. ويرى (فخرى لبيب) أن محور الخطة المضادة ينبغي أن يكون هبو الصمبود والتحسدي والتحفاظ على العقل فاعلا والإرادة متماسكة وذلك بي: أولا: تأكيد الإحساس أن كل معتقل

هو جزء من جماعة لا فرد في حد ذاته.. ثانيا: تحطيم قيدود الحصار الداخلي بتحدي كـل القيـود، وفـرض الحركـة والحديث، أيا كانت العواقب.

ثالثا: تحطيم هيبة المعتقل، بتصرير وتحويل شخوص الإدارة إلى رسوم كاريكاتورية تثير السخرية لا الخوف والرهدة.

رابعا: كسر فصل الداخل عن الخارج، وتحطيم قيود الحصار، وابتداع كل الاساليب لاجتيازه والحصول على الأخبار والورق والقلم والصحف أحدانا.

وتكاد تتشابه الآليات السابقة، مع نفس الآليات التي تطرحها الرواية، فحينما يتساءل عبدالله:

- أليس القلم من المحظورات؟ يقول الشاب:

- المحظور الوحيد في السجن هو أن نستسلم لما يريدونه بنا (الرواية ص ١١).

ويقول الشاب الذي يكبر ابنته بسنوات، لعبدالله ردا على انتظاره الإفراج:

... يسجن الإنسان في السجن إذا ما انتظر الإفراج غدا. (الرواية ص ٢١)، بالإضافة إلى ذلك، تبين الرواية خطورة اللافعل داخل السجن:

«وكان قد تعلم أن اللافعل في السجن

أخطر من أسلصة السلطة مجتمعة، وأن الفعل اليدوي وحده الكفيل باستيعاب غضبه، فقرر أن يتطوع بمسح البلاط، وتساءل على من الدور اليوم ليعفيه من المهمة... (الرواية ص ١٧).

وكما بينت البروايية، أهمية الكبل المتفاعل، في مواجهة التشظى الفردى المنعزل، وذلك من خلال اندماج عبدالله ضمن رفاق الزنزانة الآخرين، فإنها قد حعلت هذا الاندماج بتم من ذلال الحوارات التي تمت بين عبد الله وبين الشاب النذي يكبر ابنته بسنوات، وهو اختيار مقصود من الرواية، لطرح المصالحة بين الأجيال، وذلك من خلال الالتقاء بين جيل الشباب/ جيل المستقسل، وبين جيل الأبياء، وإذا كيان الشاب قد استطاع أن ينقل عبدالله من مستوى العزلة والانسحاب إلى مستوى المشاركية والاندماج، فإن ذلك يتضمن أيضا الإعلان عن إمكانية المسالحة بين الأب وابنائه على مستوى الأسرة. وبالإضافة إلى أن الرواية لم تستخدم مفهوم «الجيل» إلا مدرة واحدة فقط، فإنها أيضنا لم تطلق اسما على أينة شخصيسة من شخصياتها سوي شخصية الأب/ عبدالله، هبو ما يعنبي ضمنيا، الإشارة إلى أن الجميم في سلة واحدة في متواجهة القميع والتسلط مين حانب السلطة السياسية الحاكمة. ولعل هذا التوجه من جانب النص يعكس رغبة الكاتبة (لطيفة البزيات) في إمكانية الالتقاء بن المثقفين والجماهير ويؤكد رغبتها في الاندماج ضمن الجماهير والتوحد معهم (٢٢). هذه الرغبة التي عبرت عنها بشكل دائم ومتكرر.

هوامش الدراسة:

١ ـ محمد نور قسرهات والتعديثة السياسينة في العالم العربي، الواقسم والتحديات، الرحدة المضربية، العدد ٩١، ابریل ۱۹۹۲، ص۱۳.

 ٢ _ سمع أمين: «أرْمة للجتمع العربي»، دار الستقبل العربي، القاهرة، ط١، ١٩٨٥، هن ١٤٧.

ويعطى سمج أمين أمثلة لهذا التحول، فبالنسبة للطبقات الحاكمة القديمة، يشير إلى الجيل الأول من البورجوازية التي حكمت مصر حتى شورة ١٩٥٢، وبالنسبة للسيطرة على الحكم السياسي، يشير إلى الجيل الثاني الذي جاء مع شورة يتولينو واستمس معهسا. انظس الصندر نفسته ص١٤١_٢١٢.

٧ _ مشام شرابي: والنظام الأبوى وإشكالية تخلف المهتمع العربيء، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط۱، بتَابِر ۱۹۹۲، من۸۷،

وحول تطور مفهوم الفردية والمواطنية في المجتمعات العربية، من خلال التطورات التبي ارتبطت بنشأة السراسمالية، وتساكيدهما على الإرادة ألفرديمة كمصدر للالتزامات، وكأساس للمسئولية القانونية والأخلاقية، والقارق بين ذلك الوضم وما حدث في العالم العربي، أنظر: محمد نور فرحات، مصدر سابق، ص۱۲ ـ ۱۳.

وانظر أيضا: هيشم مناع، «الضحية والجلاد»، مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، القاهرة، ١٩٩٥، ص٥٣٠

٤ _ واثل جمال: «الثنائية والسيطرة، قراءة في تسلطية الدولة العربية ،، قضايا فكرية، الكتاب الخامس والسادس عشر، پوئیو ... پولیو ۱۹۹۹، ص ۳۱۶.

٥ - محمد غائق: محالة حقوق الإنسان في الوطن العربي، الأبعاد.. والآفاقء، الوحدة المغربية، مصدر سابق، ص٦٠٠. ٦ ... عبد السرحمن منيف: «رأي وشهادة حول القماع»، قصبول، المجلند الحادي عشر، العندد الشالث، خبرينف ۱۹۹۲،من ۱۸۷.

 ٧ ـ ميشيئ فوكو والمراقبة والمساقبة ولادة السجن» ترجمة على مقلد، مراجعة وتقديم مطاع صفدي، صركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٩٠، ص٢٦.

٨ - سماح إدريس: والمثقف العبريي والسلطة، بحث في روايسات التجسريسة الضاهريسة، دار الأداب، بيروت ط١٠، ١٩٩٢، هي ٢١٧.

٩ ـ فريال جبوري غـزول: «قصيدة السجن من البيان إلى البلاغ، فصول، مصدر سابق، ص ٢٣٨.

١٠ - مصدرت هذه الرواية في مجلسة أنب ونقد في سبتمبر عام ١٩٩١، شم صدرت في طبعة الفرى عبن دار شرقيات عبام ١٩٩٥، وهي النسخية التي سيرف نتصامل معهيا، وسوف نحيل إلى آلاقتساسات في متن الدراسة، والجدير بالذكس، أن طبعة شرقيات، صدرت بـالإضافة إلى قصتين أخرتين، الأولى عنوانها «الهشيم» ص ١١ ــ ٢٢، والثانية عنوانها دكلمة سرء عن ٢٥ ـ ٢٩، ثم تأتى القصة الطويلة

والرجل الذي عرف تهمته، وتشمل الصفحات ٣٣ ــ ٨٤. ١١ ... علي الراعسي: «الرواية في الموطن الصربي» نماذج

مختسارة، بار السنقيسل العسريي، القساهسرة، ط۱,۱۹۹۱ مص۸۲.

١٢ ـ صدر للطيفة الزيات: درواية الباب للفتوح، ١٩٦٠، والشيخوخة وقصص أخرىء ١٩٨٦ والبرجل الذي عرف تهميته على ١٩٩١ ، محملة تفتيش في أوراق شخصية، ١٩٩٢، ثم مصاحب البيت، ١٩٩٤.

١٢ ـ لطيفة النزيات: «الكاتب والحرينة»، قصول، مصدر سابق، ص ۲۲۱.

 ١٤ ـــ حول خطاب الإقصاء والنفي والتسلط في العمالم العربي، وتحوال من مجرد معارسة تاريخية طارئة إلى ثابت بنيوي، لا يقدر الخطاب عل الإفلات مين فيمنته إلا بنفى ذاته، انظر:

على مبروك، منقد خطاب التسلط وآليسات الإقصاء، مجلة الفُّ، الجامعة الأمريكية بالقناهرة، العندد ١٣، ١٩٩٣، ص٣١. وحبول وضعية الاستبداد في العبالم العبريي، وتاثيراتها البنيوية العميقة، انظر هيشم مناع، مجسس سابق، ص ٤٩ ـ ٥٥.

> ١٥ ـ المندر تفسه، من ٥٠. ١٦ ـ المندر تقسه، ص ٥١.

> ١٧ ـ المعدر نفسه، من ٢٦.

١٨ .. عبد الرحمل منيف مصدر سابق، ص ١٨٢. ١٩ _ فسريال جبـوري غزول: مصـدر سابـق، ص ٣٣٨، وتوجد ترجمة عربية صدرت لكتاب فوكو، الذي أشارت إليه الكاتبة، وأشرنا إليها سابقا في الهامش رقم ٧.

٢٠ .. فَجْرِي لَبِيبِ: «العقل القاوم»، فصول، مصدر سابق.

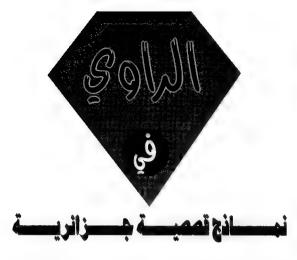
٢١ _ فضري لبيب: «الإبداع والمبدعون في المعتقلات والسجون، قضايا فكرية، الكتاب المادي والثاني عشر، بوليو ۱۹۹۲، من ۱۷۶.

ويعرض الكاتب في هذه الدراسة، للأشكال الإبداعية المفتلفة التبي أبدعهما المبدعون خلف أسموار سجونهم، بالإضافة إلى الفنون التشكيلية، ويتناول الكاتب إبداعات كل من البرجال والنسباء من السجناء على السواء، ويستشهد بالكثير من الأمثلة التبي أسعفته بها النذاكرة، انظر، الصدر نفسه، ص ١٧٤ ــ ١٨٤.

٢٢ ــ فخرى لبيب: «العقل القاوم»، مصدر سابق، ص ۲۲۰ ـ ۲۲۱

٢٣ _ تقول (لطيفة الزيات) حول رؤيتها للعمل الجماهيري والإيداع:

ووتبقى الحرية الصاحبة لعملية الإبداع حرية فريدة، لا يسوازيها عندى إلا الحريسة التي يمارسهما الإنسان أثنماه العمل الجماهيري في حالة مد تسوري. وهو شرط لم يتوقو بعد في القائرة الأخيرة. ففي الإبداع والعمل الجماهيري، ىون بقية النشاطات، ينشغّل الإنسان بكلية مجتمعه، بكل قدراته الإنسانية، سسواء منها العقل أو الحس أو الوجدان. و في كل من المحالين بعيد الإنسان في حرية إنتاج ذاته وإنتياج واقعه، ويمارس أسمى أنسواع المريسة، لطيفة الزيات، والكاتب والمرية، مصدر سابق، ص ٢٣٠.



• حسان قحًام

تجدر الإشارة إلى اننا عمدنا في هذه الدراسة إلى اختيار نصوص قصصية تتميز بظاهرة مشتركة فيما بينها، وهي تجلي "الراوي شامل المعرفة" أو "كلي المعرفة" في هذه القصص/ ومن دون شك فإن اختيارنا كان لغرض واحد هو توضيح الظاهرة المدروسة. وقد راعينا في هذا الاختيار مجموعة من الشروط، لعمل من أهمها ضرورة دراسة الظاهرة في تاريخيتها في القصة القصيرة الجزائرية، أي أننا بدأنا بالإرهاصات الأولى للقصة الجزائرية، مروراً بجيل الرواد - الذي اسس القصة القصيرة بمعناها الفني - وانتهاء بأدباء الاستقلال.

وإذا عدنيا إلى بعض تعاريف "الراوي شامل المعرفة " نجده يُعرّف بنأنه " يعلم أكثر مين الشخصية " (١)، والبراوي، في هذه الجال، غير مبال " بإطلاعتاً على كيفية حصوله على معرفة ما ينقل لنا، بل يخترق الجدران والحجب بأنواعها ليستكنه الأسرار ويحيطنا بها علماً " (٢)، والراوي شامل المعرفة هو دمؤطر الخطباب ومرسلته في أن معنا، ويحتل المرتبة الأولى والأسباسية في ممارسة الحكي بما يتضمنه من صيغ «السرد – العرض غير المساشر -- الوصيف ... (٣)»، ويبدو أن ذلك مرتبط بالوظيفة الإفهامية للراوى (٤) وكانه، في هذه الحال، هو الذي ينبوب منباب الكاتب في تبوصيل رسالته إلى القاريء وجعله مطلعا عليها و مستوعباً لها،

ويمكننا أن نسارع إلى القسول بأن الراوى شامل المعرفة • بوصف طريقة من طرق تجلى الراوى في النص القصصى - يتجلى في مظهرين هما: المظهر المساشر والمظهر غير المساشر، والقصود يهما هس أن العلاقية الأساسية التي تحكم القصية من حيث موقع الراوي، هي ما أطلق عليه الدارسون: الراوى شامل المعرفة، ولكننا إذا دققنا النظر بالاحتكام إلى النصوص القصصية المتناولة في دراستنا، فإننا نجد تلك العلاقة تبدو في مظهرين هما: تمظهر الراوى شامل المعرفة بطريقة مباشرة، وتمظهر الراوى شامل المعرفة بطريقة غير مباشرة. وسنوضح هذين التمظهرين في أثناء حديثنا عن النصوص القصصية المختارة.

١- تمظهر الراوى شامل المعرفة بطريقة مناشرة:

من بين القمسص التي تواجهنا في هذا المضمار قصعة "رضيًا حيوجيو"

"العصامي" الذي تناول فيها انتقال شخصية "عبدالباقي" من فلاح " بستناجيره أصحاب البسياتين لخدمية الأشجار (٥)» إلى «مُعَلِّم» كبير وإلى متحدً ف جميع المجالات، فابتداء من إقباله على تعلم الحروف الهجائية إلى حفظ القرآن الكريم والتشبع بدروس النحوإلى التفقه ف العلوم الشرعية والفنون والأداب وغيرها من التحديات التبي قام بها. ولم يقف أمامه حائل مهما كأن صعباً على التحقيق، وعصامي رضا حوجو لم يقهره سوى الموت ألذى استقبله برضا واطمئنان قائلاً: « الآن أخضع وأنحنى باحترام، فقد لاقيت حقا من يقهرني» (٦) إن كل هذه الأشياء تقدم عن طريق البراوى الذي يقوم بسرد الأحداث التبي قامت بها شخصية العصامي.

يلاحظ الدارس لهذه القصة، الفكرة التي يريد الكاتب توصيلها إلى القاريء بطريقة مباشرة والسعى إلى ترسيخها في ذهنه. وانطالاقاً من هذا يمكننا القول إن الراوي هنا مُتّحد مع الكاتب، أي أننا لانجد فرقابين راوى القصة ورضا حوجو بدليل أن جل الأفكار المطروحة في (العصامي) نجد لها مقابلاً في المرحلة التي كتب فيها رضا حوجو وعنها، بل والأنشغالات التي كان يبديها في أعماله القصصية. إن عدم اختلاف رؤية الكاتب عن رؤية الراوى بوصفه «أداة وظيفية دالة (٧)» لاتعد «شتيمة» تـوجه إلى هـذا الكاتب أو ذاك بقدر ماهي توضيح للعلاقة التي تدرسط بينهما، وفي قصمة "العصامي" لاحظنا أنها علاقة مباشرة، أى أننا لم نتلق رسالة الكاتب في إطارها الفنى بقدر ما تلقيناها في إطارها المباشر. ونسوق بعض الأمثلة التي تحيلنا إلى ما ذهبنا إليه، ولعل من أهمها اصرار الكاتب،

في أماكن عدسدة من قصته، على روح التحدي لدى شخصية العصامي «وأخذ يعلِّم القِّـرَآنِ، يعلِّمه بشـدة وقوة، محاولاً دائماً ابتكار طرق جديدة لتعليمه، (٨) من الواضع أن هذه الفكرة تشي عن أفكار الكاتب التي كان ينطق بها الرآوى بطريقة مباشرة، بدليل أن العصامي - عندما كان يبتكر طرقاً جديدة لتعليم القرآن الكريم --لم يكن قد تسلح بالأدوات التي تجعله مؤهلاً لكي يقوم بهذا الدور، وهو ما يتوضع في قول الراوي عن عبدالساقي: «اتسعت دائرة عمله حيث لم يكتف بتعليم القرآن بل أخذ يعلم شتى العلوم والفنون التي تعلمها، والسرجل قدرة غريبة على هضم ما يتعلم وقدرة أغرب على ابتكار طرق جديدة مبسطة لتعليمه» (٩) فهذه المعلومات التي يسوقها الراوي - الكاتب بطريقية مباشرة نجد فيها تعبيرا عن موقف الكاتب المباشر، لأن الأحداث التي قدمها لاتؤدى إلى الاحكام التى استنتجها عن شخصية العصامي، إنها تصب في الهدف الذي أراد الكاتب توصيله إلى القاريء بطريقة مساشرة، والمتمثل في تصريح الكاتب بأشواقه وطموحاته في التغيير ونزعته الانتقادية لبرامج التعليم والطبرق المتبعة في تحصيب تلك البراميج التي طغى عليها الطابع التقليدي.

أراد الكاتب في قصة العصامي توجيه نظر القارى؛ إلى مسالة أصبحت بدهية في مجتمعنا، وهي أن كلمة العصامي فقدت معناها الصحيح، لأنها ارتبعات بالصعود «الطبقي» فقط، والكاتب ينبه القارى»، منذ البداية، إلى أنه لن يتناول هذا الصنف منر العصامية، إنما سيركز على صنف أخر، وهو الذي يبنل جهوداً جبارة في سبيل كسب العلم والمعرفة وتوصيلهما إلى إلى أنناء حلدته «عصامنا هذا لم بصل إلى

القدوة، ولم يصل إلى الحزعامة، وإما توصل إلى ما اعتقد مثلا أعلى، (١٠) وقد توضح هذا المثل الأعلى فيما تقدم من استشهادات عن التحدي الذي أبداه «العصامي». كما أن «تمثل؛ الكاتب دور النحامي». كما أن «تمثل؛ الكاتب دور شخصية من الشخصيات البارزة» (١١) نيقود الكاتب إلى استثمار بعض جوانب وهذا التمثل كما أعلنت عنه كان من المكن أن يقود الكاتب إلى استثمار بعض جوانب الراوي في الحكاية الشعبية، ولكن رضا الراوي في الحكاية الشعبية، ولكن رضا عجوه لم يستغل هذه الطريقة التي

إذا كان رضا حوحو قد حاول تجسيد المثال الأعلى الذي يصبو إليه في شخصية العصاصي وإعطائه بعداً يكاد أن يكون مخالفاً لما هو سائد في المجتمع، فإن محمد الصالح الصديق ينحو المنحى نفسه في قصمة "فتاة من تقريدرت" * ففي هذه القصة يتغنى الكاتب بالبطولات التي خاصتها المراة الجزائرية إبان الشورة التحريرية.

فالكاتب أراد القول إن الشجاعة لم تبق حكراً على الرجل الجزائري، بل أصبحت المرأة مضرب المشلل في إقدامها على التضمية، ومن هنا ياتي المشل الاعلى مشتركاً في الجوهر، وإن اختلف في المظهر في قصتي رضا حوجو ومحمد الصالح الصديق، فكلاهما سعى إلى «خلخلة» مسلمات «الوعي الجمعي» وما أنجر عنه من تصورات، بصرف النظر عن مدى عمق نظراتهما وقدرتهما على تجسيد تلك الخلخة ورؤيتهما الها.

يتمرف الــــراوي في قصــــة (محمدالصالح الصديق) كما يحلو له بفض النظر أن هــذا التصرف أو ذاك، يؤدي إلى انكسار المسار القصصي، فالمهم

بالنسبة إليه هو إسراز التضحية التي قامت بها الفتاة، فقد رفضت تسابق الَّفتيان لخطبتها بعدما أنهت دراستها (۱۲).

وقد ظن الراوى أن قوله هذا سيقودنا إلى الاقتناع بالدور ألذئ يجعل الفتاة تقوم به فيما يعيد، وإذبرنا ٠ أيضيا – بيعيض. أو صياف الفتاة الحسدية والنفسية التي ظن أنها تخدم الغرض وتؤدى • فيما بعد -الهدف الذي توخاه، كما يخبرنا الراوي أن هذه الفتاة لاتهتم إلا بما يعرض عليها دمن صور كفاحنا التحريري الذي كان إذ ذاك في أوائله» (١٣).

وبعدما شعر الراوى أنه حقق هذا، قام باختصار فترة زمنية قبائلاً: «مضت أيام تتبعها أيام» (١٤)، ليصل إلى مبتغاه وهو مشاركة الفتاة في معركة عنيفة دارت بين الجيش الجزائري والقوات الفرنسية (١٥)، ولم ينس ذكر الخسائر التي مني بها العدو، ليـؤكد بعد ذلك مباشرة أنّ " فتاة في ربعان الشباب شوهدت تستقبل الرصاص بصدرها في بطولة رائعية، وتلهب الحماس في صدور المجاهديان (١٦)، بانشادها لبيتين من الشعس ظلت ترددهما في «صوت قوي خاشع حتى سقطت برصاصة صوبت إلى رأسهاء (۱۷) مما أدى إلى استشهادها، وهذا لم يكن كافياً كما يظن الراوي، مالم يدعمه بصفة أخرى وهي سقوط الفتاة في ميدان الشرف «وعلى شفتيها ابتسامة الطمأنينة والرضسا» (۱۸) فالسراوي هنا يتصرف في أحداث القصة وفق هدف مخطط سلفا لاوفق المنطق الذي يقتضيه مسار الحدث. إذا كانت قصة (محمد الصالح الصديق) تحدثت عن دور المرأة في الثورة داخل الجزائر ف (أبو العيد دودو) تحدث عن ارتباط المثقف بالثورة التصريرية وهنو يعيش خارج الجزائر تعييداً عنهنا

بجسمه، قريباً منها بمشاعره، وهي المقصودة «بالحبيبة المنسية» وإخلاصه لها، في معظم الحالات، رغم مايعتريه من مشاعر تبعده عن ذلك الإضلاص، في بعض الأحيان، ومن هنا يمكننا أن نقول أن هناك حيديداً – مين حيث الموضيوع – تناوله (أبو العيد دودو)، ومن شم فإن السؤال الذي يطرح نفسته هو: هيل هذا الجديد أدى إلى دور جديد للراوى في هذه القصة؟ لانعدو الحقيقة إذا قلنا إن موقع الراوى في هذه القصية لايختلف كثيراً عن الموقع الذي أوضحناه في قصتي (رضا حوصو) (و (محمد الصالح الصديق)، ماعدا جانب واحد وهو عدم تكلم الراوى في كل الحالات والمواقف بدلاً من الشخصية، بصرف النظر عن كون الكلام الذي تنطق به يعبر عن الشخصية أو لا بعبر عنها.

بقحم الراوي - الكاتب بطله في أحداث تكشف الفكرة المساشرة التبي أرادها الكاتب، هذا الإقصام الذي تحول في مرات عديدة إلى مصادفات يختلقها الكاتب لأنه شعر أن الفكرة الأولى قد انتهت، ولابد من الانتقال إلى غيرها، فالسراوي يخبرنا باللحظات التي وصل فيها بطل القصة إلى مدينة «فيينا» وشعوره بالوحدة، ويبدو أن الكاتب وفق - إلى حد ما - بالسماح للراوى أن يبدأ من هذه اللحظة، ولم يقم بتتبع الرحلة التي قطعها بطل القصة من بلد عربي إلى فيينا، ولكن توفيق لم يدم طويلاً حيث كثرت المصادفات في قصة «الحبيبة المنسية»، فالبطل يلتقي صديقه النذي كنان بيحث عنه لما ننزل سالدينية مصادفة في مقهى (١٩)، ولـو تعلق الأمر بهذا لكان هيناً، ولكن أن يجده مع فتاة يقبلها ويداعبها في ذلك المقهى، فهو مصادفة واضحة، والسرد الذي يقوم به

الراوى جاء - كما يبدو - لسبب واحد هو تقديم رؤية الكاتب لعلاقة الرجل بالمرأة في الغرب، أي أن الراوي - الكاتب مصر على تقديم (صور) تكاد تكون مستهلكة في الأدب القصصي العربي، والكاتب ركز على مثل هذه الصور مع أنّ المقام لا يسمح به ق معظم الأحيان. وعندما شعر الراوي --الكاتب سأن نظرته إلى هذه النقطة قد تم توصيلها إلى القارىء، فإنه يقطع حتى علاقة البطل بصديقه، وهذا الانقطاع تم لغرض آخر (۲۰)، لأن الراوي أراد تقديم انشغال بطل القصة باحداث الثورة التي بتابعها عن طريق «الأخبار التي يحملها إليه المذياع والجرائد التي تصله من الجدية» (٢١)، «وسعيه إلى تعلم لغة أهل البلد الموجود فيه» (٢٢)، ثم يسرد علينا الراوى لقاء بطل القصة بشاب لبناني اسمه «نبيه» ولكن بطلنا يشعرنا أن نبيهاً لا بختلف عن صديقه الأول، ولذلك ابتعد عنه (٢٣) مسوغاً ابتعاده بالثورة التي تتأجيج بداخليه. هذا النصوذج «الثوري» الذي ببنيه الكاتب سرعان ما ينهار أمام أول هـزة بتعـر ض البها، إذ التقــي بطــل القصة، بالمسادفة أيضاً، مع فشاة تبادل معها كلمات معدودات جعلته ينسسي كل «أحلامه الثورية»، مر أسبوع لم ينقطع خلاله عن التفكير في هذه الفتاة، وكانت صورتها التي انطبعت في ذهنه تلوح له بكيل اتجاه فتقلق راحته وتبلبل أفكاره، ولم تدعه يفكر في مستقبله وواجباته» (YE) و «كان يريد أن يعيش لها وحدها» (٢٥). إن الاستشهادين السابقين يقدمان دليلاً واضحاً على أن الكاتب كان يصوغ روهماً» عن «الشوري» وليس نمونجاً ثورياً، وعندما نقول هذا، لا ندّعي أن الشوري هو الذي لا ينهزم دوماً، بل العكس، إنه القادر على تحويل انهزامه إلى

تجربة تضاف إلى «ثوريته» وتصبح عاملاً من عوامل تأكيدها وترسيخها.

وفي آخر القصة يعبود بنا الراوي إلى الفكرة التي قبررها في البيداية وهبي أن البطل تشغله فكرة واحدة، وهي الارتباط بأرض الجزائر وثورتها «وما أن انتهى المنيع من حديثه حتى أخذ صاحبنا يضحك ... يضحك على نفسه، ويسخر المذيع من حديثه حتى أذذ صاحبنا يضحك على سذافته التي أباحث له أن بنسى حبيبة كان يمنحها أفكاره ليال نهار، وتستعيض عنها بحبيبة أذري مزيقة» (٢٦) تساؤلات عديدة منها: هل الاستماع إلى كلمات من الإذاعة قادر على تحويل بطيل القصبة من موقيف إلى آخر؟ وهل عدم غدر فتاته به جعله يتخذ الموقف نفسه؟ أم أن هناك مواقف أخرى؟ ويبدو لنا – بناء على القدمات التي صاغها الكاتب في قصته - أن معظم المواقف التي اتخذها البطل هي مواقف انفعالية، بل نشعر بها – في بعض الأحيان – أن لا علاقة لها بالتي قبلها، ونسوق مثالاً على ذلك، عندما يشعرنا الراوى، منذ البداية، أن بطل القصة لايعرف أحداً في البلد الذي قصده من أجل الدراسة ماعدا طالباً عربياً كان بدرس معه من قبل، وهو الذي يقوم بالبحث عنه لما نزل بالدينة، ولكن الراوى يخبرنا - فيما بعد - أن بطل القصة تصله جرائد من الجبهة " (٢٧) مما يفترض ترتب نتائج عنه، ولكننا لاحظنا أن الكاتب أهملها، وخُلق بديالًا يخالفها، لعل أبسط النتائج أن يكلف بالدعاية للثورة في صفوف الطلبة العسرب – على الأقبل – الموجودين بقيينا.

ويعوض الراوي ومن ورائه الكاتب، الانتقال من موقف إلى آخر بمثل هذه العبارات «ولم يره منذ ذلك اليوم" (۲۸)

و"ذات يوم تعرف شاب لبناني، (٢٩) و «في مساء أحد ضرج صاحبنا» (٢٠) ، فهنده «التقى بها في أحد الأيبام» (٢١)، فهنده العبارات يقذفها السراوي في وجه القارىء للتخلص من (حادث) أراد ينهيه لأنه شعر بأن فكرته قد وصلت أو أنه يقذف بها لأنه ادخل القارىء في أجواء لم تكن السابقة لها تذري إليها بالضرورة.

من الملاحظ أن القصص التي تعرضنا إليها حتى الآن تناولست فترة ماقبل الاستقلال ولنذا نجد حرياً بنا أن نتناول دراسة الراوي شامل المعرفة في القصص التي تعرضت إلى فترة مابعد الاستقلال، وقد اخترنا قصتين تمثل كل واحدة منها جانباً من جوانب الاستقلال.

القصة الأولى هي دخلاصة التاريخ، لـ (موسى بن جدو) الذي مزج فيها بين الماضي والحاضر، بعبارة أخرى، الحديث عن الثورة التحريرية من منظار شخص شارك فيها، ومسازال يعيش في زمن الاستقلال، ويقدم مابوسعه لكي تتحقق تلك الاحلام التي كان يقاوم الاستعمار من أجلها.

إن الراوي في قصة (خلاصة التاريخ) يسرد احداثا وقعت في الماضي لـ (مُعلَم) خاض الحرب التحريرية، وهو لم يكتف بمحاربة العدو، وإنما أسهم في تعليم المجاهدين اللغة العربية، بل إنه كاد أن المجاهدين يقراون العربية، ويرددونها في انسجام بديم كانه التسبيح، لايزال صداه يتناهي إلى سمعي تحمه الايزال صداه يتناهي إلى سمعي غير موان لذلك، في إن إحارار واضحاً غير موان لذلك، في إن إصرارا واضحاً غير موان لذلك، في إن إصرارا واضحاً بالمثل أو الشد» (٣٧) . حتى وإن كان الوقت عن المستمرار في هذا المنهج إلى أن يصل

كان الأجرى به أن سردها علينا، لأنه لاوجبود في ذهنبه لأي اختبلاف، وكسل الماهدين بمرتبة مشجب يعلق عليبه نظرته وموقف اللذين لا يختلفان عن نظرة الكاتب وموقفه حتى يؤدى به الأمر إلى القول: «ما فائدة الحياة إنّ لم تكن لغتها العربية» (٣٤)، وإذ نقول هذا فإننا لا نلغي الأشواق والأحلام التي كانت تدور بـــانهان الثوار الجزائريين في رؤية مقوم من مقومات شخصيتهم الوطنية بعود إلى أخذ مكانت الطبيعية في حياتهم، إنما نريد القول إن المبالغات والحماسة المفرطة هما اللتان تقودان الراوي إلى إعلان مثل هذا الموقف، وإن كان الراوي بين من خلال شخصية المعلم بأن الوقت كان قلبلاً لتعليم اللغة العربية للمجاهدين وأن الوسائل كانت أقبل (٣٥)، فالإرادة كانت كافية لتجاوز العقبات «حقاً فإن الإرادة تهزأ بالمستحيل، وتفعل الأفاعيل» (٣٦)، والراوى يستمر في سرد إصراره قَــاثَالًا: «لكِـنَ العـــزِم كــان عظيماً ... فاستطاع معظمهم أن يقررأ البرسائل، ويبرد عنها، بيل أصبحت أجيد فيهم مين يعيننسي في تسجيـل المواثيـــق، وتحريــر التقاريس، (٣٧). وما قدم؟ أنفا، مناهو إلا ذكريات عاشها المعلم وهمو يقوم بشرح درس في التاريخ لتالميذه، ولكن هذه الذكريات التي أرادها الكاتب أن تكون لها صلبة ببالحاضر ومبرتبطية معيه أشيد الارتباط «لقد ولى المستعمسر إلى الأبد، أضحى حكاية تروى، وخلاصة تكتب، ... لن يعبود فيطرد العربية من جديد، وها أنذا أعلمها لأينائهـا» (٣٨)، وهذا الشعور بالنصر سرعيان ما ينغصيه واقع بعيض الناس الذين تشبثوا بلغة المستعمر (٣٩)، وعلى البرغم من هذا، فإن القضية التي دافع عنها المجاهدون قد تحققت لأنّ

التلاميذ قد كتبوا خلاصة التاريخ المتمثلة في «الإسلام ديننا والعربية لغتنا والجزائر وطننا» (٢٠) وهـ والدرس المباشر الذي أراد الكاتب توصيله إلى القارئ.

يبدو أن اختاف المرحلتين اللتين تغطيهما قصة (خالاصة التاريخ) كانت فرصة جيدة للكاتب لو استغلها استغلالاً حقيقياً يؤدي إلى بناء عالم متكامل لعالم قصته التي تناولت قضية المجتمع الجزائري.

إن الصراع في الحاضر انعكـــس على الصراع في الماضي، وهو ماقاد الكاتب إلى إبراز الحور الحقيقي الذي قام به الماهدون في الثورة التصريرية، ولم يحصره في طرد القوات الفرنسية فقط، وإذا كان عملهم من أجل استعادة اللغة العرسة مكانتها الطبيعية في الحياة العامة للمجتمع، وهو الإحساس نفسه الذي قاد الراوي إلى سرد جانب واحد يؤدي الهدف المباشر الذي أراده الكاتب حتى وإن كان يشعر في بعض الأحيان بالمبالغيات التي يقع فيها، فإنه يحاول أن يكسرها بطريقة أو أخرى. ويلجأ إلى إبراز المواقف التي تخدم فكرته المباشرة، لكي يعملي للحاضر الذى يدور فيه الصراع شرعية الهدف الذي يصبو إليه الكاتب، ويتجلى هذا الأمر بوضوح في تذكر شخصية المعلم الأجنبية التي كان يتمناها أحد المجاهدين، وهي أن يتعلُّم ابنه اللغة العربية. ومن المصادفات أن يكون الابن هو الذي يقوم بقراءة خلاصة التاريخ.

أما القصة الأخيرة الثانية فهي "فنان" لـ (نورة سعدي) التي تتخذ زمن ما بعد الاستقلال مجالاً لها، فهي محاولة اقتراب من بعض المظاهر الاجتماعية التي كان بعضهم يتصور أنها ستسزول في هذا العهد

إن الراوي بقوم في هذه القصية بدور المبشر بالفكرة التي هدفت الكاتبة إليها في قصتها، ومادام الحديث يدور حول فئة الفنيانين، فهور مين دون شبك يتذذ بعيداً ثقافياً، فمنذ البداية يحاول الراوي كسر بعض المفاهيم المغلوطة حول ألفن، فسكرتبرة لإدارة فنية لاتعرف أن الرسم فن، إذ تقول: «منذ صغرى وأنا أسمع عن السرسم والأدب ولم أكسن أعلم أنهما يدخلان في إطار الفن، الفن في مفهومي موسيقي، أصبوات تعلق وتنخفض، ورقص» (٤٢). ولا يترك الراوى الفرصة هنا تفوته لكي يقول إن الرسم أيضاً فن (٣٤). ونظن أن افتعال هذا الموقف الذي قدم على أساس أنه حوار بين سكرتيرة وفنانة (جاءت لتقابل مدير إدارة فنية) ما هو إلا لتأدية غرض مباشر في توجيه النقد إلى بعض التصورات الخاطئة عن كون الفن منحصراً في الموسيقي والغناء والرقص.

ومادامت الكاتبة قد شعرت أنها قدمت فكرتها على أن الأدب والرسم ينتميان إلى الفن وليس إلى سواه، فإنها لابد أن تنتقل إلى شيء آخر يتعلق بدور الفن في حياة المجتمع واختلاف النظر إليه، بل وحتى اختلاف أخلاق رجاله، إذ تقسمها الكاتبة إلى صنفين: «فنان مصاب» (٤٤)، أي «الانسان القاجر» (٤٥)، أما الصنف الشاني فهو «فشان معانى» (٤٦)، أي «الإنسان الطاهر» (٤٧) والكاتبة منحارةً إلى الصف الثاني الذي تراه يجسد أفكارها الخامعة. الصنف الأول يتخذ الفن مطية لإشباع رغباته ونزواته، وإن كان يحمل شعارات براقة مثل «الفن حرية، انطلاق، جرأة» (٤٨). أما الصنف الشاني، فيلح على الدورالتربوي للفن والمنطلق الأخسلاقي له (٤٩)، وكانت

الفرصة مواتية الكاتبة في تصوير حالات تجسد انحيازها بطريقة فنية، ولكنها في إقامتها الاختلاف بين الصنفين تحوله إلى مجرد مناظرة كلامية بين شخصين كل واحد منهما يدني بافكاره بشكل مباشر، وإن كان الراوي هو الذي يقدم هذه للناظرة، حتى وإن اتخذت صفة (الحوار) بين الصنفين المختلفين.

ولذلك ننساءل، صادامت الكاتبة قد تناولت شخصية الفنان، فلماذا لم تتركها تعبر عن نفسها، ولجأت إلى استخدام راو هـ و فنان أيضاً، أي أننا نجد في قصه (فنان) فنانن يعبران عن شخصية واحدة، إحداهما تعيش لحظة الكشف عمن يتاجر بالفن ومن يطمح إلى تجسيد دوره التربوي، وشاهد على ما يجري بينهما من (حوار)، والشاهد في حد ذاته فنان وهو الذي يروي ما وقع.

إن جعل الراوي شاهداً على ما يجري بين الصنفين منا هو إلا محاولية لإعطناء صيغة الحدوث للحالة التي رواها الراوي، فبالشاهد يكون تناكيداً لوقوع الحدث، وبالتالي إمكان تصديق ما حدث، وإن كنا نرى افتعالاً واضحاً في استغلال المراقف التي استغلتها الكاتبة، لكي تقنعنا بحيثيات تواجد الراوي في مكان (المصاورة) وزمانها والتي جرت بين الصنفين اللذين يجسدان معنيين متناقضين للفن ودوره في الحياة، فليس مقنعاً أن يستقبل المدير الفنانية الثانيية التي تقوم بدور الراوي في الوقت الذي تكون فيله فنانلة أخرى معله (٥٠) وهو يريد استدراجها إلى مواقف (جنسية)، إذ ما دامت رغبته هي تلك، فلماذا يطلب من الفنانية الثانبية أن تحجل إلى قاعية الاستقبال، ويبدو أن الكاتبة اختارت هذا الموقيف لكبي تديين الصنيف الأول مين

الفنانين الذي ينتمي إليه المدير، وتبرىء ساحة الصنف الشاني، إن لم نقل تعلي من شانه في نظر القارىء. وتجدر الإشارة إلى انتخا استخدمنا الراوي الشاهد بوصفه ناملاً لما حدث من دون تدخل لأفكاره الخاصة فيما حدث، وإنما بمعنسى أنه يشهد على وقوع الحدث ويقوم بتأويله أيضاً وتفسيره وما الأفكار التي نشرها في أطار (النقل)، إنها تدخل في إطار (النقل)، إنها تدخل في إطار (اضفاء سمة الوقوع ومن ثمة تأويل ما وقع وفق الأفكار الخاصة التي تريد الكاتبة أيضاً الإفكار الخاصة التي تريد الكاتبة أيضاً الإفكار الخاصة التي تريد الكاتبة أيضاً المضاله إلى القاريء.

بعد أن تعرضنا إلى قصص مختلفة في زمن كتابتها وفي زمن احداثها، يمكننا أن نخرح بنتيجة أساسية مفادها أن الراوي هوعبارة عن صوت الكاتب وقناعته، التي هي «قناعة إنشائية، أو خطابية، أو قناعةً الموقع الذي منه يأتى القارىء إلى القراءة، إنها قناعة جاهزة» (أ ٥)، فالكاتب يجعل من الراوي مجرد مطية لتبليغ أفكاره الخاصة بطريقة مساشرة إلى القارىء، ولذلك جياء انحياز البراوي - الكاتب بطريقة مباشرة إلى القيم الإيجابية واستهجان القيم السلبية التي تحدثت عنها هذه القصص، وهو ما أدى بها إلى أن تكون بعيدة عن التصوير الفني مما أفقدها القدرة على الإقناع، حتى وإن أتت بعض الأصوات مخالفة لقناعة الراوى --الكاتب، فإن «صوت الراوي - الكاتب يترك أثره في حوار الأصوات، في توجيهها، وبالتالي في نمو الفعل الدرامي أو السردي الحواري» (٥٢). وهذا منا نكتشفه - على سبيل الشال - في الحوار الذي دار بين بطل قصة (الحبيبة المنسية) والفتاة التي صادفها ذات ينوم وتعلق بها أيناما

معدودات (٥٣)، إذ أنه ظل مشدوداً إلى الراوي، معبراً بطريقة مباشرة عن أفكار الكاتب الخاصة، بصرف النظر عما قد يتحقق وفق طبيعة هذه الشخصيات ومالا بتحقق.

 ح- تمظهر الراوي شامل المعرفة بطريقة غير مباشرة:

تجدر الإشارة هنا إلى محافظتنا على المسالة المنطلق نفسه الذي حددناه في القسم الأول، مع التأكيد على أننا حاولنا أخذ نماذج قريبة من النماذج التي درسناها في القسم الاول.

ويمكننا القول إن قصة (الطاهر وطار) وصحراء أبداً»، تنسج صورة مثقف عاش حباة مملوءة بالتناقضات، غير قادر على الخروج منها بأى موقبف واضح المعالم، كما أن قصة (عبدالحميد بن هدوقة) «الصداقة» تتُعرض إلى الأحداث التي عاشتها مدينة «بنزرت» التونسية منّ جراء القنبلة التي ألقتها القوات الفرنسية على هذه المدينة، وهي من هذا الجانب قبريية من القصيص التي تحدثت عن الثورة التحريرية على نحو أو آخر، كما أن قصة (مصطفى نطور) «الجائزة»، ترمى إلى تكوين صورة مثقف ومعاناته في جرائر الاستقالال، فإذا كانت (نورة سعدى) في قصتها «فنان» أصرت على إفهام القياريء بأن الرسيم أو الأدب نوع من أنواع الفن، وألحت على دوره في الحياة الاجتماعية، كما أوضحنا ذلك ف القسم الأول، فإن مجال قصة «الجائزة» لا يخرج عن إطار الفن ووظيفته، ولكن شتان ما بين رؤية (نورة سعدي) ورؤية (مصطفى نطور). والفرق بين دور الراوي في القسم الأول ودوره في هذا القسم من دراستنا.

ومن بين الاختلافات الواضحة التي

عثرنا عليها في قصص القسم الثاني، أن المنافحة عن القضية التي يعالجها القاص لم يعد مصرّحاً بها بطريقة مباشرة، أي أن الكاتب لم يجعل البراوي مجرد مطيبة لأفكاره، فمثلاً عندما يقوم الراوي بسرد (أحداث) قصة «الصداقة» لابن هدوقة، وخاصة نهايتها، فإنها لم تعد مخصصة لأخذ العبرة أو تلخيص الهدف من القصة كما رأينا ذلك في القصص السابقة، إنها جاءت النهاية التي رواها الراوى لتضيء بقعة ظلت غير مضَّاءة في القصـة، وعندمًا ركز عليها الراوى، فإنه قام بلم شتات حدث القصة وإعطائه مغزى غير مباشر، أى أن النهاية احتلت «مكانة هامة وأساسية لأنها تحدد منطق هذا الترابط، (٥٤) بين حلقات القصة، والأمر نفسه نُجِدِهُ في قصة «صحراء أسداً». على الرغم من بعض التفاوت في القصتين - فعلى الرغم من اللحظات التي يعيشها بطل القصة الأخبرة، والقلق الذي ينتابه وبحثه عن وسيلة تخرجه من صحرائه، فإنه ظل يراوح في مكانه ولم يحد عنه، بدليل أنه استسلم في الأخير إلى نوم عميق، تاركاً الباب مفتوحاً لكي تدخيل «سعاد» من دون أن يتفطن الجيران إلى ذاك (٥٥)، والأمر مالحظ في قصلة «الجائزة»، وإن كان بطريقة أعمق، فالباحث عن الجائزة لم يحصل عليها، إنما نال عقاباً بسبب انشغاله بتداعى ضواطره وإهماله للعمل المطلوب منه إنجازه (٥٦)، فالراوي هنا يدخل قارئه في لعبة التناقض بين ما يسرده عن الشخصيات -- ف القصــة --فالصداقة في قصة (ابن هدوقة) اكتسبت معنى مخالفاً لما هو سائد في الوعي الجمعي، أي أن الراوي لم يقف سرده على إخلاص الصديق وتضحيته من أجل صديقه، إنما أراد معنى آخر يتمثل في

الفرق القائم بين أن تبنى الصداقة على مفاهيم مجردة وبين أن تبنى استناداً إلى الوقائع المية وكيف تتحول هذه الوقائم في حد ذاتها إلى عامل قوي لتوضيح مغزى غير مباشر للصداقة التي كانت كل من (دنيا) و (مونيك) تعتقدان أنها تجمعهما، فبعدما قنبلت القوات الفرنسية مدينة (بنزرت) وأبدت (مونك) الفرنسية موافقتها على ذلك، بدأت (دنيا) التونسية تعيد النظير ليس في الصداقة التي جمعتهما فحسب، إنما فيما اكتسبته من قيم أصبحت وكأنها في حكم البدهيات بالنسبة إلى (دنيا) «كانت تعتقد اعتقاداً راسخاً أن من يحب شعر أراغون وإيلوارد ويهوى مطالعة سارتر لايمكن أن يضع بين جنبيه نفسية وحش» (٥٧) ومن هنا يمكننا القول إن إعادة النظر هذه، لا تتعلق بالصداقة التي جمعت بين (دنيا) و (مونيك)، إنما تتعلّق - أيضاً - بجملة من التصورات الثقافية طرحت نفسها على (دنيا) التي كانت تعتقد - في الأول - أن تلك التمبيورات عبارة عين مسلمات. والصحراء التي تبرز في قصبة مصحراء أبدأ، تتوضيح للقارىء من خالل التناقض الذي يصوره (الطاهر وطار)، فمن جهة يروى حياة مثقف وماعاشه من قلق وفراغ روحيى وطريقته في إبعادهما عنه، ولكن في الوقت نفسه يكشف الراوى - عن طريق السرد - أن ذاك القلق ناتج عن معطى آخر وهو ضحالة فكر ذاك المثقف من جهة أخرى، إذ يمكننا القسول إن الصحراء التسي قصدها الكاتب مجسده في صورتان، أولا هما صعبوبة الحباة بمفهومها الواسع في تصور بطل القصة، وثانيهما عدم قبام المثقيف بأفعيال تخرجه مين

وضعه الصحراوي (بالمعني الدلالي وليس الجغرافي)، فردود فعله تتخذ دائماً طريقة واحدة، بل إن مطالعاته تكاد تنحصر في مجموعية من الكتب (٥٨) ترسخ الوضع الذي هو فيه أكثر مما تقوى من عضده وتدفع به إلى تجاوز ما هو فيه. ولعبة التناقض تجدها أيضاً - ف قصية «الجائزة» فالراوى يصور رغبة كاتب ناشىء في كتابة قصة لينال جائزة، أعلنت عنها في الجرائد (٥٩)، تخرجه من الأزمنات الاقتصادية والاجتماعية التي يعاني منها، ومادام الثمن الذي سيتقاضاه هو الهدف، فسإن احتمالات كبيرة تطسيرح أسئلة عليه هو نفسه متعلقة بموقفه الخاص من بعض القضايا الاجتماعية والتاريخية وضرورة الكتابة عنها أو وضعها في سياق ما، ولكنه عندما بتذكر تلك الموضوعات قيد تقع في يد قارىء لقصص المسابقة يخالفه الرأى سيؤدى إلى حرمانه من الجائزة، والتناقض بنكشف على مستبوى آخير في داخيل شخصية القصة بما يريد أن يكتب عنه ومنا تفترضته الجائزة من شروط غير مباشرة.

والجائزة التي نالها فعلاً، هي إحالته على مجلس التأديب بسبب إهماليه لوظيفته (٦٠). وقد نفهم الهدف الذي لم يقله الراوي مباشرة أن المثقف الذي يُسوعَ بدلاً من أن يغير سيكون مصبرة مثل مصبر بطل قصية «الجائزة»، ومعنى ذلك أن الراوي في هذه القصص الشلاث، لا يصرح بفكرته على نحو مياشر ، إنما بترك سريه ليلاحداث ومواقف الشخصيات هما اللذان يعبران، وبالتالي يدخل القارىء في المشاركة في إعادة تكوين عالم القصة

والخروج بانطباعات عنها أي أن الراوي في هذه القصص – ومن ورائه الكاتب – تمكن من إقامة بنية عالم يحيل على مرجع، وأقعي ويتوجه في لالالته نحو مزيد من الوعي، أو نحو وضع الإنسان القارىء وضع السالة والرؤية الكاشفة (١٦)، مع التنبيه إلى أن هذه اللساءلة وهذا الكشف كانا من خلال فعل القص ذاته ولس من خارجه.

وقد وجدنا أن معظم الشخصيات التي روى عنها الراوي «شامل المعرفة» معرضة إلى النجاح أو الاحفاق في المهمة التي تقرم بها، فإذا كانت هذه الشخصية قادرة على توضيح رؤيتها ومتجاوبه مع الاحداث ومنفعلة بها، وقادرة على تجاوز العقبات التي تعيق طريقها، فإن النجاح يكن حليفها، أما إذا كانت غير قادرة على كل ذلك، فإن الاخفاق سيكون مالها.

والبراوي في هذه القصيص لم يبرو الأحداث في تطورها الخطي، كما رأينا ذلك في القسم الأول من دراستنا، إنما أصبح السرد يخضع إلى انكسارات في الزمن، فالراوي يسرد موقفاً ثم ينتقل إلى موقف آخر، ثم يعبود إلى البداية، وهو ما نراه على سبيل المثال - في قصة «صحراء أبداً» فالراوى عاد إلى سرد لحظات مضى عليها أكثر من عشر سنوات (٦٢) في حياة شخصية بطل القصة، وأخذ الماضي، في هذه الحال، صفة «المراكمة التي تضبيء اللحظة الحاضرة» (٦٣). وقد تحدث العكس وهو قيام الراوي بين النهاية، ليعود - فيما بعد- إلى بداية أحداث القصة. فقصة «الصداقة» – مثلاً - تبيداً من اللحظة التي امتنعت فيها (دنيا) عن السماح للممرضة الفرنسية تضميد جراحها (٦٤)، وهي اللحظة، التي إن حاولنا ترتيب أحداثها ترتيباً

خطياً، نجدها تأتي في المرتبة الأخيرة من تطور احداث القصة ، ثم ينتقل الراوي، بعد إبراز هذه اللحظة، إلى الحديث عن الحرب التي سببت جروحاً خطيرة لحربياً)، ثم ينتقل – مرة آخرى – إلى لقاء (دنياً)، ثم ينتقل – مرة آخرى – إلى لقاء والعلاقة التي ربطت بينهما، وفي الأخير، يعود إلى ما بدأ به وهو الحديث عن السبب المباشر الذي أدى إلى أن تصاب بحروح (٦٦) مما أدى إلى أن نتصاب بهدو دلالي، (٦٧) توضاه الكاتب في بهدف دلالي، (٦٧) توضاه الكاتب في قصته.

وهناك نقطة أخرى، يتوضح لنا فيها اختلاف دور الراوى في القسم الثاني عنه في القسم الأول، وهنو الحوار الموجود في القسمين، وما لاحظناه بوضوح، هو أن الحوار كان موجوداً في القسم الشاني أكثر منه في القسم الأول، لأن الراوي أفسح المجال لشخصياته للتعبير عن جالاتها المتعددة في حركة الأحداث. أما إذا نظرنا إلى طبيعية الحوار – وهو الأهم فإننا نجد فرقاً شاسعاً، فالحوار في القسم الأول كان عبارة عن سرد مباشر للأحداث يمكن أن يقوم به الراوي دونما حاجة إلى الاتيان ب على أسان الشخصيات، ولكنه (الحوار) أصبح، في القسم الثاني، معبراً عن الشخصية وكاشفاً عن جّانب من جوانبها. أي أن الحوار - في القسم الثاني - عبر عن نوع من حيادية الراوى بما أتاح لشخصياته التعبير عن وجهة نظرها، وإن لم بخرجها من إطارها كرا وشامل المعرفة، لأن ارتباطها به ظل موجوداً على هذا النحو أو ذاك.

وهو كامن في توضيح الراوي سقوط شخصياته أو نجاحها من

(١) مجموعة من المؤلفين دراسات في القصة العربية / وقائع ندوة مكناس ــ مؤسسة الأبحاث العربية _ بيروت، لبنان ١٩٨٦ ص ٥٢.

(٢) حسين الواد - البني القصصية في رسالة الغفران لأبي العلاء المعرى ـ الدار العربية للكتاب، ليبتًّا _ تونس ١٩٧٧ ص JV

(٣) سعيد يقطين - القراءة والتجربة -دار الثقافة المغرب ١٩٨٥ ص ٢٦٣.

(٤) سمير المرزوقي، جميل شاكر -محفك إلى نظيرية القصية صديوان الطبوعيات الجامعيية، الجزائر د. ت ص .174

(٥) أحمد رضا حـوحو ـ غـادة أم القرى وقصص أذرى _ المؤسسة الوطنية للفنون الملامية، الجزائر ١٩٨٩ ص . ٢ - ٦

(٦) المصدر نفسه ص ٢١١.

(V) يمنى العيد - الراوى / الموقع والشكل _ مؤسسة الأنصاث العربية، بعروت _ لبنان ۱۹۸۹ ص ۷.

(٨) أحمد رضا حوحو ص ٢٠٧

(٩) المصدر نفسه ص ٢٠٥. (۱۰) و(۱۱) المصدر نفسه ص ۲۰۵.

(١٢) محمد الصالح الصديق وفاضل المسعودي ... صور من البطولة - البدار القومية للطباعة والنشر ــ الكتاب الماسي، مصرد. تص ۲۹.

(١٣) و(١٤) و(١٥) و(١٦) المسدر ئقسه ص ٥١.

(۱۷) و (۱۸) المصدر نفسه ص ٥٢.

(١٩) أبو العيد دودو _ بحيرة الزيتون _

المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ط٢

عقسات، بمعنى أن البراوي يجعل نفسه مخلِّصاً للشخصيات أو كأشفاً عنها، عن طريق السرد، وهو المفصل الذي يمكننا إخراج الراوي من شخصية إلى راو شامل المعرفة، وخير دليل على ذلك، هذا المقطع الدى ينهى به (مصطفى نطور) قمت « دخّل الديّر بقامت العريضة و نظار ته السو داء.. تفصص كل الكتباب المنهمكان في أعمالهم الحقيقية والمصطنعة ... تقدم نحو "العمرى" خطوات وقال:

- أربع ساعات ولم تنجز التقرير بعد؟

- سأنحزه حالاً.

- ماذا كنت تفعل؟ أتظن أن وقتى يسمح بانتظارك، (٦٨)، ثم يخبر المدير - بعد هنيهــة -- «العمرى» بــإحالتــه على مجليس التاديب بسبب تهاونه في أداء عمله. وعلى الرغم من السقوط الذي لحق ببطل قصة (الجائزة)، فالراوى لا يتمالك نفسه عند هذه الدرجة، بل يتجاوزها إلى أخر مرحلة بقلولية سرداً: «مجلس التأديب... اخترقت الكلمة مسمعيه كانفجار مروع «تراقصت دوائر ألوان أمام عينيه تحرك صفير مفجـ ر في رأسته قضغطه بيندينه، ولم يعد يسمنغ شيئاً» (٦٩) مبديساً رؤيته الكلية في السقوط. ومن هنا جاء تقسيمنا إلى طرق تمظهر الراوى شامل المعرفة، الذي يمكننا أن نجمله في طريقة تعامل الراوي مع ما يروى عنه، والصور التي تنطبع في أذهاننا من جراء ذلك، فأحدهما مباشر، والآخر غير مباشر، الأول يقدم كل شيء جاهزاً للقارىء، إن لم نقل بلغي دوره حين يطلب منه أن ينفذ وصباياه ومواعظه، في حين يجعل الثاني مسافة بینه وبین ما پروی عنه، وبذلك پجعل القارىء مشاركا - إلى حد ما - في إعادة تكوين عالم القصة ومغزاه.

ص ۱۲۸.

(۲۰) المصدر نفسته ص ۱۲۹، ۱۳۰، 177.171

(۲۱) و (۲۲) و (۲۳) المسدر نفسه ص

(٢٤) المصدر نقسه ص ١٣٦.

(٢٥) المصدر نفسه ص ١٣٩.

(٢٦) المصدر نفسه ص ١٤٠.

(۲۷) و (۲۸) و (۲۹) المدر نفسه ص

(٣٠) للصدر نفسه ص ١٣٤.

(٣١) المصدر نفسه ص ١٣٦.

(٣٢) موسى بن جيدو _ المنديل الأخضر، اللهُ سسة الوطنية للكتاب، الحزائر ١٩٨٦ ص ۱٦.

(٣٣) و(٣٤) المدر نفسه ص ١٧.

(٣٥) و(٣٦) و(٣٧) المبدر نفسه ص ١٦.

(٢٨) و(٣٩) و(٤٠) و(١١) المسدر نفسه ص ۱۸.

(٤٢) نورة سعدى ــ أقبية المدينة الهارية _ المؤسسة الصوطنية للكتباب،

المزائر ١٩٨٩ ص ٦٨.

(٤٣) المصدر نفسه ص ٦٩.

(33) e(03) e(53) e(43) e(13) المصدر نفسه ص ٧١.

(٤٩) المصدر نفسه ص ٧٠.

(٥٠) المصدر نفسه ص ٦٩ ـ ٧٠.

(٥١) يمنى العيد ص ١٥٩.

(٥٢) الرجع نفسه ص ٧٩. (٥٣) أبو العبد دو دو ص ١٣٨.

(٥٤) يمني العبد ص ٨٣.

(٥٥) الطاهر وطار دخان من قلبي ـ

الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزآئر

ط٢ ـ ١٩٨٢ ص ٣٤.

(٥٦) مصطفى نطور ـ من فيض الرحلة _المؤسسة الوطنية للكتباب، الحزائر

١٤٨٦ ص ١٩٨٦

(٥٧) عبد الحميد بن هيدوقة _ الأشعة

السبعــة __الشم كـة الـــه طنبــة للنشم والتوزيع، الجزائر ط٢ - ١٩٨٢ ص ٧٧.

(۸۸) الطاهر وطار ص ۳۸.

(٩٩) مصطفى نطور ص ٩. (٦٠) المعدر نفسه ص ١٠.

(٦١) يمنى العيد ص 3٤.

(۲۲) الطاهر وطار ۳۸ ـ ۳۹.

(٦٣) مجموعة مسن المؤلفين (مرجع سابق) ص ٤٤.

(٦٤) عبد الحميد بن هدوقة ص ٦١.

(٦٥) الصدر نفسه من ٦٣.

(٦٦) الصدر نفسه ص ٦٩.

(٦٧) يمنى العيد ص ١٦٩.

(۱۸) و (۱۹) مصطفی نطور ص ۱۶.

مشاركة اتحساد الكتساب الجسزائرييسن فسي أكاديمية باكستان للأدب حول الأدب والديمقراطية

الأدب والديمقراطية

بقلم: أحمد منُّور - الجزائر

إن الديمقراطية حتى وإن كانت قديمة ترجع إلى النموذج اليوناني والروماني القديم، إلا أننا حين نستعمل في حديثنا اليومي لفظ «الديمقراطية» فانه غالبا ما يتبادر إلى ذهننا، أول ما يتبادر، ذلك النظام الاجتماعي والسياسي المطبق في أروبا وأمريكا الشمالية، الذي نشا وتطور في القرون الفلاشة الأخيرة، وطبع بطابع الفلسفة الليبرالية الأروبية الحديثة، التي تنطلق أساسا من حرية الفرد، ومن ثمة حرية التجارة والمنافسة، وتقديس الملكية الخاصة.

ويستمد هذا النظام قوته، ويمارس إغراءه من خلال نموذجه المطبق في البلدان السابقة النكر، ويقدمه اليوم النظام العالمي الجديد، الذي هو أيضا من صنع أروباً وأمريكا كشيء لا بديل عنه لكل شعوب العالم، من أجل التقدم والرفاهية واحترام حقوق الإنسان، لا سيما بعد فشل النموذج الاشتراكي، وانهيار معظم الأنظمة الشيوعية، وعلى رأسها الاتحاد السوفياتي السابق، وينزيد من إغراء هذه السلعة «الصنعة» في أروب وأميركا، ما تتمتع به هذه البلدان من تقدم اجتماعي، وازدهار اقتصادى، وحرية تعبير لاحدود لها. ويروج لهذه السلعة من جهة أخرى مثقف والعالم الثالث بشكل خاص، والمتنورون فيه بوجه عام، حيث تكتسى الديمقراطية لديهم بريقا خاصاء وجاذبية لا تقاوم، فهم ينظرون إليها على أنها الحل السحرى الأمثل لكثير مما يعنى منه عالهم المتخلف، وقد زادتهم قناعة بضرورة تطبيقها محليا تلك التجارب المريسرة التي عرفتها بلدانهم، ولا سيما في العقود الأخيرة التي حصلت فيها أغلب بلدان إفريقيا وأسياً على استقلالها السياسي، من أشكال الدكتاتوريات الوطنية المختلفة، التى تتراوح بين شكل الاستبداد الإقطاعي التخلف، والحكم العسكري المتسلط، الذي يتخفى عادة تحت ستار زعامة شعبوية ديماغ وجية منافقة، ويتغنى بعدالة اجتماعية موهومة، وقد كان المثقفون هم المستهدف ون دوما أكثر من غيرهم، من طرف تلك الدكتاتوريات، التي لا تحتمل وجود الرأى الآخر ولا تقبل بأى نوع من أنواع المعارضة مهما كانت ضعيفة، أو مسالمة، أو حسنة النية.

والواقع أنه من الناحية المبدئية، لا أحد بستطيع أن ينكر ما في الديمقراطية

الغربية من جوانب عديدة مغربة وجميلة، لأنها فعيلا تتبح للفيرد حربية التعبير، وحرية المعتقد، وحبرية العبادة، وحق اختيار حكامه وممثليه في مختلف هيئات الحكم ودواليب الدولة، لكن من الناحية العملية هناك الكثير من الانتقادات التي توجه إلى الديمقراطية الغربية بشكلها المطبق حاليا، من داخلها، وهي انتقادات جوهرية لا تتعلق بالشكيل وحده ولكن تتعلق بالمباديء والأسس التي تقوم عليها الديمقراطية وتتعلق بمدى صحة تمتع الفرد بالحق في التعبير، ومدى حريته في الاختيار أو التغيير، بحيث يؤدى التحليل في النهاية إلى خلاصة مفادها أن فكرة الديمقراطية التي يقال عنها إنها من صنع المجتمع بكلُّ طبقاته، ليس في الواقع إلا وهما وخدعة كبيرة، وإنما هي في حقيقتها نظام نخبة، تتحكم فيت طبقة من السياسيين وأصحاب المسالح، عن طريبق المال، ووسائل الاعسلام، ولا تشارك فيه الطبقات والفئات الاجتماعية الأخرى إلا بشكل ظاهرى مغشوش وعديم الفاعلية. وعلى أية حال، فليس هدذا موضوعنا، فتتبع عيوب الديمقراطية الغربية ونقائصها مهمة قام ويقوم بها أناس من داخل الأنظمة الديمقراطية الغربية نفسها (١). غير أنه من حقنا أن نطرح بعض

الأسئلة الهامة التي تفيدنا كثيرا حين نفكر في معالجة موضوع الديمقراطية خارج الرقعة الأوروبية - الأمريكية، كنان نظرح السؤال التنالي مثبلا حبول علاقة الديمقراطينة بمسألنة التقدم الاجتماعي والازدهار الاقتصادي الذي يعرفه الغرب، فنقول: هل الديمقراطية هي التي صنعت تقدم الغرب وازدهاره

الاقتصادي، أم أن التقدم الاقتصادي والاجتماعي هو الذي صنع ديمقراطيته؟ وفي كلا الحالين يبقى تقديم الدليل المقنع على أن هذه صنعت هذا أو العكس أمراً مشكوكا في جديته، لا سيما أن الأمثلة العديدة المتوفرة لدينا تبؤكد بما لا يدع مجالا للشك أن المسألة ليست اتوماتيكية ولا حتمية، فإلى عهد قريب كانت هناك بلدان أرويية متقدمة صناعيا، ولم تكن ديمقر اطية، مثل المانيا وإيطاليا، وهناك بليدان أخيري عبريقية في التقاليد البديمقراطيعة ولم تصنع العجزات الاقتصادية، وتشهد اليوم بعض بلدان أسيا ازدهارا اقتصاديا كبيرا دون أن يوازيه نظام سياسي ديمقراطي. ثم إننا، من الناحية التاريخية، نعرف أن الكثير من البلدان المتقدمة، لا سيما منها البلدان الاستعمارية التقليدية، قد بنت نهضتها الصناعية، وازدهارها الاقتصادي عن طريق نهب ثروات الشعوب المستضعفة في أسبا وأفريقنا وأمريكنا اللاتنتية. مما يعنى أن لا علاقة حتمية بين الديمقراطية والأزدهار الاقتصادي.

لكن، هيل يعني هذا، من جهية أخرى، أن الديمقراطية هي حاجة كمالية ولا أهميسة لها ولا ضرورة بالنسبة للبلدان المتخلفة، لأن الجائم أو المريض لا يحتاج للديمقراطية بقدر حاجته إلى الخبر أو الدواء؟لقد استغلت هذه الحجة أبشع استغلال من طرف الأنظمة الشمولية، اليمينية واليسارية على السواء، لتكمُّم بها الأفواه، وتسلب الإنسان حريته، دون أن تسد حاجته فعلا من الغذاء والدواء. إن الديمقراطية لا تغنى عن الخبز، هذا صحيح، ولكن لا يمكن بأية حالة من الأحوال أن يتخذ الخيـز حجة ليُحرم الإنسان من حقه في الحريبة

والكرامة. والمشكلة ليست في نظرنا هي مسألة خيار بين الديمقراطية أو الخبز، فكلاهما ضروري لحفظ حياة الإنسان من جهة، وحفظ كرامته من جهة ثانية، ولكين الشكلة في تطبيق الديمقراطية بطريقة سليمة وصحيحة، أو بطريقة ألية وشكلية، فارغة المحتوى. تلك هي المشكلة. ولكي تكون ديمقراطية سليمة وصحيحة يتبغى أن تسراعي بعض الشروط الأساسية التي يمكن أن تلخصها في تقطتين أساسيتين وهما:

أولا: أن تكون ديمقراطية عادلة تحقق الغرض الأصلى منهاء وهو منح الإنسان حربته كاملة غير منقوصة، في التعبير عن آرائه، وفي الاختيار الحر لحكامه وممثليه، بعيدا عن أي ضغط، أو قهر.

شانيا: أن تراعى القيم الاجتماعية، والاخلاقية، والدينية للمجتمع المنقولة إليه، بحيث تكون منغرسة في تربشه، متوافقة مع قيمه ومعتقداته، وتشكل معها وحدة منسحمة ومتكاملة.

إن الدلائل المتوفرة للدينا اليوم، تشير إلى أن فشبيل العبيب من التصارب الديمقراطية في العالم الثالث تعود إلى الاختيلال السجيل في هيذيين الشرطين الأسباسيين. لقد نقلت الديمقراطية، بشكليها الغربي الرأسمالي، والشرقى الأوروبي الاشتراكي، وطبقت بشكل آلي مرتجل، دون أية مراعاة لشروط نقل تلك النماذج من حيث الرمان والمكان والإنسان، تماما مثل ما تستورد السلع الاستهلاكية، أو تسلم المصانع جاهزةً (CLES EN MAIN) ، حسب التعبير الشائع، على أنها نقبل للتكنبول وجياء فكانت النتيجة الفشل الـذريع في نقـل النظام السياسي، وفي نقل التكنسولوجيا على السواء.

وحتى لا يتشعب بنا الموضوع، وننساق وراء الحديث عن الديمقراطية وننسسى الأدب، وهو الشق الشاني من موضوع هذه الندوة، سوف أقصر حديثي على التجـــربـــة الجزائريـــة في مجال الديمقراطية، ومن ثمة نحاول تلمس العلاقة من هذه التصرية ومن الأدب، واضعن نصب أعيننا دائما مسألة التوازن أو الاختطال بين التطبيق وبين الشرطين المسار إليهما أنفا. وستكون البدائية من مطلب العشرينيات من القرن الحالى، حيث كانت أولى محاولات تطبيق النظام الديمقراطي، إلى يسومنا هذا تقريبا، دون أن يكون عملنا تأريخا، أو تتبعا دقيقا لختلف الظروف والملابسات أوحصر لكل الآثار الأدبية المتعلقة بمتوضوعتنا، وإنما يكون رصدا لأكثر تلك الملابسات والظروف والنصوص الأدبية دلالة على ما نحن بصدد الخوض فيه.

إننا من أجل تحديد العبلاقة بين الأدب والديمق راطية، يمكن أن ننظر إلى المسألة كما تتجلى في حالتين: الحالة الأولى وتتمثل الديمقراطية توفره لازدهار الإنتاج الأدبى، بما تتيجه من حرية الابتكار، وتبلاقم الأفكبار، وتعدد الآراء. والحالبة الثانية وتتمثل في الديمقراطية باعتبارها موضوعا للأدب، حيث تتخذ في هذه الحالة مظهر النقد للسلبيات التسي تفرزها الديمقراطية حين تطبق بشكل سيء. وكلا من الحالتين سيكون لنا معها وقفةً.

كانت المحاولة الأولى إذن، مع نهاية الحرب العسالميسة الأولى حين سمسح للجزائريين بالقيام ببعض النشاط السياسي، ولعب ورقة الديمقراطية في إطار القوانين الفرنسية. شجع على هذا حالة الانفراج الدولى التي أعقبت الحرب

الكبرى، وإعلان مسادىء ويلسسون الشهيرة، التي تحدثت لأول مرة عن حق الشعوب في تقرير مصيرها، وأملتها أسباب سياسية داخلية، منها محاولة رد بعض الجميل لمئة وثلاثة وسبعين ألف جندي جـزائري، كانوا قد شـاركوا في الحرب، تحت العلُّم الفيرنسي، وقتيل وجرح منهم الآلاف، وكذا لفتة اعتراف للعمال الجزائريين المقيمين على التراب القبريسي، الذبين ضمنوا طبوال الحرب استمرار دوران آلات المصانع الفرنسية، معوضين في ذلك مئات الآلاف من العمال الفرنسيين الذي جندوا في الحرب(٢).

تمثلت تلك الاجراءات في ما أصبح يعرف بقوانين ٤ فبراير ١٩١٩، وهي القوانين التي ألغت السلطات الاستعمارية بموجيها العديد من مواد القانون العنصري الجائر الذي كان يسمى ب«قانون الأندجينا» (٣). وهناك اعتبار سياسي داخلي آخر، لعب دورا في إدخال تلك الإصلاحات السياسية، تمثل ف بداية الاستعبداد للاحتفال بالنكرى المثوية للاحتلال الفرنسي للجنزائر، هذا الاستعداد الذي استمر التحضير له مدة عشر سنوات، واستمر الاحتفال في حد ذاته مدة عام كامل، وكان لا بد من إظهار شيء ما أمام الرأي العام العالمي، أي إظهار «ثمار الرسالة التمدينية» التي جاء بها الاستعمار الفرنسي للجزائر، كما كان يدعى.

بناء على هده الاعتبارات سمسح للجزائريين، ولأول مرة بإنشاء الأحزاب السياسية وإمكانية نشر الصحف، والمشاركة في الانتخابات المطية، وكان لا بد من تشجيع الأدب ونشر بعض الأعمال لكتَّاب من «الأهالي»، تظهر كيف أن «جمعة: Friday»(٤)، قد حفظ

الدرس، وتعلم عبادات سيده المتحضرة، ولغته، وأصبح بعير عنها عن مختلف شؤ و نه الخاصة و العامة. و هكذا ظهر ت فجأة، وبعد أكثر من تسعين عاماً من الاحتلال، ولأول مرة، أعمال أدبية باللغة الفرنسية لجزائرين(٥)، كتبت على عمل للمناسبة، ويشرت على عبلاتها، إذ كان لا يد من التسامح مع «جمعة» حتى يتقن القواعد أكثر، ويتمرن على أساليب التعبير تحت بصر وسمع سيده.

هكذا ظهرت في عشريسة ١٩٢٠ ــ ١٩٣٠ حوالي خمسة أعمال أدبية، بين شعرية وروائية. وكما هـو واضح، فإن العدد ضبيل جدا، ولا يشكل عامل فخر، إذا قيس بطول فترة الاحتبلال، أو بحجم الدعباية التي أحباطت بها السلطبات هذا الحدث. وهنو من جهة أخرى يعكس سياسة التمدرس التي كانت متبعبة من قبل الاستعمار تجاه الأهالي، إذ لا يمكن خلق كتاب هكذا من العدم. ففي سنة ١٩٢٠ كان عدد التلاميذ المتمدرسين من الجزائريين ٢٤٠٠ تلميـذا في التعليــم الابتدائي (٦)، وبلغ عددهم سنة ١٩٢٦ حبوالي ٦٠,٠٠٠ تلميسة من مجمسوع ٩٠٠,٠٠٠ طفل كانبوا في سن التمدرس (V). وفي التعليم الثانسوي لم يكن عدد التلامين بتجاوز ٥٤٥ تلمينا، وفي الجامعة كان عدد الطلاب الجزائريين ٤٧ طالباً من مجموع ألفي طالب من أبناء المعمرين الأوربيين(٨).

ولأن الكتباب البذيين نشرت أعمالهم، من أبناء البلد الأصليين، قد اختيروا بعناية متناهية، وهم قبل كل شيء نتاج المدرسة الفرنسية، وينتمون في معظمهم إلى أبناء الذوات، والمتعباونين مع الإدارة الاستعمارية، ممن أحوالهم ميسرة، لذلك كانوا يشيدون صراحة، وبلا تحفظ،

يفضيل الاستعمار على البلد، ويظهرون إعجابهم بالثقافة والحضارة الفرنسيتين، إلا أن القضيايا التي عبروا عنها بالرغم من كل ذلك، عكست، ولو عن غير قصد أحيانا، العديد من الإشكالات المعقدة التي كانت تطرحها تلك الثقافة والحضارة الغربية الليبرالية، التى هى من بعض وجوهها تدرجمة عملية لمفهوم الديمقراطية بالمعنى الغربي، بالنسبة للمجتمع الجزائري المسلم، ومن أهم تلك الإشكالات التبي كونت الهاجس الرئيسي في تلك الأعمال الأدبية، مسالة حريبة تعاملي الخمور ولعب القمار، وهي عادات تشكل جزء من الحياة اليومية العادية للفرنسيين، أدخلوها معهم عنبد احتلالهم للجبزائر وصارت شيئا مباجا لا يعاقب عليه القبانون، وكذا تسمامحهم في تعاطى الحصارة، ويعنض المصدرات مثلل الحشيش، باعتبارها أمورا شخصية، تتعلق بحرية الفرد في المجتمع، في حين تعد هذه الأشياء من المدرمات في الشريعة الإسلامية، وتلزم إقامة الحد عليها. حتى وإن لم ينظر هـؤلاء الكتاب إلى المسألة من وجهة النظر الدينية، وإنما أولوا عنايتهم بتصوير آثارها الممرة على الأسرة في الواقع الاجتماعي. هذا ما حاولت أن تعبر عنه أول رواية جزائرية كتبت باللغة الفرنسية، وهي رواية:

«زهراء زوجة المنجمي: Zohra, la femme du mineur) فعبد القادر حاج حمو (٩). فقد كان بطلها، وهو عامل جزائري يعمل في مناجم القحم، يعيش مع زوجته عيشة راضية قانعة، رغم فارق الأجر ببنه وين العامل الأوروبي، وما إن خالط مجتمع الدينة، وعباقر الخميرة مع رضاقه من

العمال الأوربيين، حتى تدهـور حالـه، وأهمل زوجته، وتـرك الصلاة، وانتهـى بـه الأمـر إلى السجن، متهما بـارتكـاب جريمة قتل لم يقترفها.

وكذلك عالجت رواية «مامون: -Ma وكذلك عالجت رواية «مامون: -(١) سكري ضوجا (١٠) موضوع الخمرة ونتائجها المدمرة على حياة بطله، الذي جاء إلى العاصمة طالبا، وانتهت حيات، بعد مخالطة المجتمع المديني الأروبي، بالمرض والموت نتيجة الشرب والسهر ولعب القمار.

وشكل هذا الموضيوع نفسه انشغال رجال المسرح، حين عالجوه في العديد من المسرحيات، المتهرت منها مسرحيات دالشفاء بعد المنع، (۱۹۲۳)، و «خديعة الغرام» و «بديع» (۱۹۲۶)، و (۱۱)، لحمد المنصالي، ومسرحية «عنتر الحشايشي» (۱۹۲)، لعلى سلالي (۱۲).

والشيء المؤكد أن موضوع معاقرة الخمر، وتعاطى الحشيش، ولعب القمار، لم يكن أبدا مجرد «موضة» أدبية لدى كتاب العشرينيات، ولكنه كان هاجسا احتماعياء تحركه انشغالات وتساؤلات فكرية وسياسية، إذا لم نقل حيرة وأزمة ضمير، عن الحدود الفاصلة بين الحرم والمباح في الدين وفي القيانون المدنى هذه الانشغالات والتساؤلات إلى ما يشبه الحيرة أو أزمة الضمير، حينما طرحت مسالة حصول بعض الجزائريين على صفة «المواطنة الفرنسية -La citoyen nete francaise» فكنان السبؤال المحير لدى الكتاب، ولدى الأنتليجانسيا الجزائرية بشكل عام، هو: كيف يمكن للفرد أن يصبح فرنسيا، مع ما يترتب على ذلك من تبعات والتزامات، والبقاء في ذات الوقت عربيا مسلما؟ هذا ما حاولت أن تعبر عنيه عيدة روايات، كيان أهمهيا

رواية: «العلج أسير بدربروسيا El-Euldj, «captif des barbaresques» (۱۹۲۹)، حتى وإن عبرت عن المشكلة بشكل رمزى ومعقد بعض الشيء(۱۲).

كأن لا بد أيضا من تجسيد ذلك الانفتاح السياسي الذي أشرنا إليه في الأول، باعطاء الجزائريين فرصة المشاركة في اختيار ممثليهم في المجالس المحلية المنتخبة، حيث إن أكبر مظاهر تطبيق الديمقراطية عام ١٩١٩، بمثابة المحك اللذي اختعر على أسياسيه مبدي صدق النوايا الاستعمارية في تطبيق الديمقراطية، فكانت النتيجية مذهلية بالنسبة للمستعمرين حبن حصل الأمير خالد على الأغلبية الساحقة من أصوات مواطنيه (١٤)، وجناءت الجرعة أقنوي مما تحتمله حلق ديمقراطية المحتلين، لذلك قامت القلاقل حول شخص الأمير، وحدم من حق الترشيح في انتضابات ١٩٢٢، ولفقت له تهمة التآمر على أمن البلد، لأنبه قيدم عسريضية للبرئيس الأمريكي ويلسون سنة ١٩١٩، أثناء توقيع اتفاقات «فيرساي»، يطلب فيها منه تدخل القوى الكبرى لفرض تقرير المصير بالنسبة للشعب الجزائري(١٥)، وقد اضطهد بعد ذلك وسجن، ثم نفي ليموت سنة ١٩٣٦ بعيدا عن بلده.

وينبغي أن نلاحظ هنا أن الديمقراطية
هذه التي طبقت بالجزائر بعد ١٩١٩
كانت في واقع الأمر محكومة بعدة
عوامل تجعل منها ديمقراطلة عرجاء،
من ذلك: أولا، أن الانتخابات لم تكن
تجري إلا في المناطق الشمالية من البلاد.
أي حيث توجد الجالية الأوروبية، أما
مناطق الجنوب الصحراوية فكانت
طوال فترة الاحتسلال تحت الحكم
طوال فترة الاحتسلال تحت الحكم

العسكري المباشر، ولم يكن للسكان فيها أي مجال لأي نوع من التعبير الحر عن أنفسهم.

ثانيا: كان حيق الترشح والتصويت مشروطا بالملكية، أو الوظيفة في الجهاز الإداري، أو الخدمة في الجيش الفرنسي، فمن لا تتوفر فيه هذه الشروط، لا يحق له أن ينتضب أويُّنتخب، فإذا وضعنا في الحسيانَ أن أكثر من ٩٠ يبالمائة من الجزائريين كانوا يعيشون على الزراعة، وكان معظمهم لا يملكون شيشا، بسبب سيناسة العقباب الجماعي البذي كانبت تطبقه سلطات الاجتلال عقب كل ثورة من شورات الفلاحين الكثيرة في القرن التأسع عشر، بحجز الأراضي، وتهجير الفلاحين من أراضيهم، وحجـزها عندما يعجزون عن دفع الضرائب، استنتجنا أن معظم الجزائريين كانوا محرومين من حق التصويت. ويكفى أن نشير هنا على سبيل المثال لا الحصر أنبه عقب إذماد شورة القراني سنبة ١٨٧١، انتزعبت سلطات الاحتلال من الأهالي، كإجراء عقابي، من مجموعة إجراءات عقابية أخرى، منا يقارب ٤٥٠ أليف هكتار من الأراضي الزراعية (١٦)، وهذا ما يفسر كيف أنه لم يكن يملك حق التصويت إلا حوالي ٤٠٠ الف جزائري من حوالي ستة ملايين من السكان(١٧).

ثالثا: منذ اليوم الأول الذي فكرت فيه سلطات الاحتلال تطبيق بعض مبادئ الديمقراطية، فكرت في أن تجعل منها الديمقراطية، مكيفة: Democratic con- مكيفة: -منان المقاس، بحيث كان لا يحق للجازائريين، مهما كان عددهم، أن يحتلوا أكثر من ثلث المقاعد في «مجلس اللبديات، وأقل على ذات كان ومجلس النيابات، وكمثل على ذلك كان ومجلس النيابات، وكمثل على ذلك كان ومجلس

الندايات»، أو ما يمكن أن يسمى ب «العرابان الجزائري» يتشكل على النصق التالي: ممثل والإدارة ٢٤ عضوا، ممثل و المستهوطنين الأوربيين ٢٤ عضهوا، وممثل والأهالي الجزائريين ٢١ عضوا فقط(١٨)، وهنو بهذه التركيبة يجعل حصيول الأهالي على الأغلبية في أي تصويت، أمرا مستحيلا، كما هو واضح. من هنا يتضم لنا كيف أنها كانت ديمقراطية مجحفة، وعنصرية، وطبقية، وكان من العسير على المواطن الجزائري أن يثق في نظام يتصف بهذه الصفات. إذ كيف له أن يرجب مثلا يفلسفة تقول له إن قيمتك كإنسان مرتبطة بما تملك، فإذا كنت لا تملك شيئا فأنت لا تساوى شيئا، وهو الذي تعلم أول ما تعلم من مباديء الإسلام أن لا فضل لعبربي على عجمي، ولا لأبيض على أسود إلا بالتقوى، والعمل الصالح، فكيف بالأثم في ذهف بين هذا المعيار النابع من تقافته الدينية وبين ذالك المعيار السوارد عليه مسن «ديمقراطية الأوربيين»؟ يضاف إلى هذا كله عندم المعداقية في

يضاف إلى هذا كله عدم المصدافية في الانتخابات التي كنانت تجري لاختيار هؤلاء المطلب، وطابع التزوير الذي كان يرافقها في كل المرات، فحتى هذا الثلث أو الرسمة من المثلين، لم يكن يمثل الشعب حقا، فقد كانت الإدارة تستعمل كل الستعمال الترغيب والترميب، وانتهاء بالغش والتزوير في نتائج الانتخابات، بالغش النيبان الفعلين للشعب عسن كراسي النيبائة، وتقديم عصائها والمؤتمرين بامرها، بحيث كانوا لا وألموساط الشعبية باسم «بني وي، وي، وي، لانهاط الشعبية باسم «بني وي، وي، وي،

«لا». وكان أكبر دليل قدموه على عمالتهم وخضوعهم الكرادة هو مطالبتهم بابقاء قانون «الاندجينا» الطالم، تأييدا للمستوطنين الأوربيين النظالم، تأييدا للمستوطنين الأوربيين النقول، بعدما كانت قوانين ٤ فبراير ١٩ ٩ قد الغت معظم بنوده، كما ذكرنا أنفا، وإلا كيف يطالب هؤلاء، لو كانوا ممثلين حقيقيين لشعبهم، بإبقاء قانون عنصري ظالم ومهين للكراصة الإنسانية يتمكم في رقابهم ورقاب من يزعمون أنهم يعتلونهم (٩ ٩).

وقد اشتهرت مسرحية كوميدية في مطلع الثلاثينيات تحمل هذا الاسم، أي «بن وى وى» (٢٠)، كتبها محى الدين باشتارزي، أحد رواد المسرح الجزائري، سخبر فيها من هذا النبوع من النبواب المزيفين، وتعرض بسببها إلى المضايقات البوليسية، وإلى التضييق عليه لمنعه من عرضها (٢١). وبالطبع لم يكن الكاتب الوحيد الذي تتاول هذا الموضوع بل لقد وجد فيه الكثير من الكتاب، ولا سيما الشعراء والمسرحيين، موضوعا ثريا للتندر والسخرية، واشتهرت مسرحية كوميدية أخرى لأحمد رضا حوهو بعنبوان «النائب المحترم» (٢٢)، كشيف فيها عن العديد من المارسات التي كان يقوم بها أولئك الشواب، من رشوة، واختيلاس، وفضائح أخيلاقية. وهنياك قصائد هجائية عديدة في هذا الصدد للشعراء محمد العيد، ومفدى زكريا، واحمد رضا حوحو يضيق المحال بذكرها، وتميز من بين هيؤلاء الشعراء هذا الأخبر الذي تعددت كتاباته عن النبواب وتنبوعت فشملت المسرحية الساخرة، والمقالة الصحفية النارية والقصائد الكاريكاتورية التي كان

يكتبها بالعامية على وزن «ديوان الصائحين» (٢٣)، وينشرها في جريدته الاسبوعية «الشعلة»، وكان يسمي النواب بدوانيه مستقالا في ذلك الجناس الموجود في اللفة العربية بين لفظ «النواب» و«النوائب»، ومعناها «المصائب».

الأحزاب السياسية الجزائرية التي أنشئت من جهتها كانت بالطبع على شاكلة الأحزاب السياسية القرنسية، حكم التقليد أولا وقبل كل شيء، ويحكم القانون ثانيا، الذي يحدد مسبقا شروطا ومقاييس عامة لا يمكن لأى حرب أن يكتسب صفة الشرعية إلا بالتزامه بها. وكان اول حرزب جرائري ظهر إلى الوجود هو «نجم شمال إفريقيا»، الذي تأسس سنة ١٩٢٤ على التراث الفرنسي نفسه، ويتكون من العمال الجزائريين الهاجريين إلى فرنسنا أساسنا، وعمال شمال إفريقيا بصفة عامة. ولأنه نابع أصلا من الأوساط العمالية، فقد حاول الحزب الشيوعي الفرنسي احتواءه، وضمه تحت جناهه،عن طريق تبنيه والدفاع عنه (٢٤)، غير أنه كانت هناك خلافات جوهرية بين الجزبين تتمثل بشكيل خياص في نقطتين أسياسيتين، الاولى همي موضوع استقلال الجزائر عين فرنسا الذي جعله «النجم» من الأولويات في برنامجه السياسي، في حين كان الحزب الشيوعي الفرنسي يرى أن طرح هذا الموضوع سابق لأوانه لأن الشعب الجزائري، حسب تصوره، لم ينضبج بما فيه الكفاية ليحكم نفسه بنفسه من جهة، ولأن استقلال الجزائر سيأتى بصفة أوتوماتيكية عند انتصار الأممية الشيوعية على الأمبريالية في العالم من جهة أخرى (٢٥). ونقطة

الخلاف الثبانية بين الجزيين تتعليق بموضوع القومات الأساسية لشخصية الشعب الجزائري وياتي في مقدمتها اللغبة العربيبة والسديث الإسلامي، والخلاف كان أساسيا حول نظرة الحزيين إلى الدين، فقد كان السيد مصالي الحاج بؤكيد على أهمية الدبن الإسبلامي بالنسبة للشعب الجزائري ويقول عنة القبد صمد شعب شمال أفريقنا أمام تاثير المبشريان (المسيحيين)، والفضال يرجم في ذلك إلى الدين الإسلامي»، ومن ثمة راح يؤكد على ضرورة «الرجوع إلى الحضارة العربية الإسلامية، والتمسك بها، وعلى وحدة الشعوب العربية الإسسلامية (٢٦)، في حين كنان الجزب الشيوعي الفرنسي ينظر إلى الإسلام، انطلاقا من نظرته الدوغماتية إلى الأديان عمدوما بأثهاء كما عبر عنها مباركيس، «أفيون الشعوب».

ونتيجة لهذه الخلافات الجوهرية راح حزب «نجم شمال إفريقيا» يبتعد شيئا فشيئا عن الحزب الشيوعي الفرنسي، إلى أن استقبل عنه تماما، وأعلنت القطيعة بينهما بصفة علنية في مؤتمر بروكسال لناهضة الاستعمار، سنة ١٩٢٧، حيث أتضحت الهوة التي تفصل بينهما في النظرة والتحليل بما لأيقبل بأية مصالح ممكنة (٢٧)، وفي أول فرصة أتيصت لليسبار القرنسي للسوصبول إلى سيدة الحكم، أصدرت حكومية دليون بليوم» سنة ١٩٣٧ قرارا يقضي بحسل صرب «نجم شمال إفريقيا»، واعتبرت نشاطه خطرا على الشعب، واتهمته بالتعامل مع الفاشية والنازية (٢٨). ونفس الحكومة اليسارية كانت قد رفضت في سنة ١٩٣٦، نرولا عند رغبة الستوطنين الأروبيين، مطلب حرب «فيدرالسة

المنتخبين الجزائريين، بمنكح المثقفين الجزائريين والضباط الذين خدموا في الجيش الفرنسي حق المواطنية الفرنسية، والتصويت في الانتخابات التي تجرى في البالاد، دون أن يتخلوا عن دينهم الإسلامي، وهو الشيء الذي ولد لدي زعماء هذا الحزب شعورا قويبا بالخبية، ورد فعل جعلهم يغيرون نظرتهم في مسألة «الاندماج»، ليطالبوا بصق الاستقلال الداخلي(٢٩).

وإذا عدنا إلى ما أنتجته هذه الفترة من إبداع أدبى وقنى، فإننا نجد السرح أكثر نشاطا وحضوراً في الحياة اليومية، منذ العشرينيات حتى السنوات الأولى من الخمسينيات، ولا سيما ذلك النشاط المسرحي الذي قاده منيذ سنية ١٩٢٦ الثلاث المعروف: محى الدين باشتارزي، وسلالي على الشهدوريد (علالو)، ورشيد الفلسطيني، ويتميس بكونه مسرحا ذا طبايع شعيبي، كوميدي في معظمه حيث كان يستقى موضوعاته في الغالب من الموروث الشُّعبي، ويستعمل اللهجة العامية في الحوار، ويبدو أن هذه العوامل مجتمعة، بالإضافة إلى ارتفاع نسبة الأمية التي جعلت من السرح الفن الوحيد الذي كان في متناول الجمهور العريض، هي التي كانت من وراء ذلك النجاح الكبير التذي حققته الحركة السرحية، ورغم أن موضوعاته كانت في الغالب بعيدة عن السياسة، فإن السلطات كانت تفرض عليبه رقابة صارمة، بإخضاع العروض للرقابة المباشرة، والتضييق على الفرق التمثيلية في تنقلاتها عبر المدن والقبري، كما سبق أن ذكرنا، ويكفى أن توجد في عروضها بعض التلميجات السياسية، أو يعض النقد للسلطة، لتتخذ الأحر اءات العقابية

ضدها، وقد يكون مجرد حضور بعض الشخصيات الوطنية ذات الوزن السياسي لتلك العروض، كافيا لجعل مسؤولي الفرقة محل شك ومساءلة من قبل السلطات (٣٠).

أميا الشعير فكان يسجيل حضيوره بشكل خياص في التجمعيات الثقيافية والمناسبات الدينية التى كانت تحييها «جمعية العلماء المسلمين»، وكان يشكل النوع الأدبي الأول من حيث الحضور، نظرا للموروث الثقاق العدربي العريسق الذي ينتمي إليه في هنذا المجال من جهة، ونظرا لطابعه الإلقائي المباشر الذي يتيح للشعراء فرصة إلهاب المساعر القومية، وإثارة العواطف الدينية من جهة أخرى، وقد كيان محمد العيبد آل خليفة «أمير» شعيراء الجزائر بالأ منازع، وكان له حضور دائمافي المناسبات، وله قصائد كثيرة سجل فيها مواقفه، التي كانت تعكس في الغالب مسواقف وجمعية العلماء» في مختلف قضايا الأمة، ومنها حقوق الشعب في الحرية والديمقراطية. ولم تسجل السروانية إلا حضورا ضعيفا طبلة الفترة المتدة من سنة ١٩٣٠ إلى ١٩٥٢. إذ قبل حضبور هيذا النوع الأدبى بشكل ملصوظ بعد سنة ١٩٣٠، فلم تصدر إلا روايات قليلة تعد على أصابِ اليد، وكانت متخلفة في طروحاتها عن التطورات السياسية، إذ ظلت طيلة عقدين من النزمن تجتر الموضوعات التقليدية التي كانت قد طرحتها الروايات الأولى في العشرينيات، لكنها عرفت بعد سنة ١٩٥٢ تطورا ملحوظا بظهور روايات محمد ديب ومولود معمري على وجه الخصوص، التى يمكن أن نصنفها ضمن الأدب التوطئني النضيالي، وذلك لطبابعها

الاحتجاجي الواضح على تدهور الأوضاع الاجتماعيية للشعب، ولا سيما أوضاع الفلاحين وسكان البريف بوجه خاص. وكانت تشعر بشكل صريح وواضح إلى التسبب في تلك الأوضاع وتسميه بالاسم، وهو الاستعمار. علما أن هذه السروايات لم تنشر في الجزائر كمعظم الروايات السابقة، ولكنها نشرت في فرنسا، وفي دور نشر محددة ولا سيما منشورات «سوي» -(Les edi (tions de seuil)، حيث وجدت تعاطفا معها من قبل مثقفي اليسار الفرنسي خاصة، والمثقفين المتنورين بوجه عام، ووجدت رواجنا لندي جمهبور القبراء الفرنسيين، وهذا مما عجل بظهور أعمال روائية أخرى، لنفس المؤلفين المذكورين، وللؤلفين آخرين، تعززت بهم وبأعمالهم هذه النزعة الاحتجاجية التي عرف بها الأدب الجزائري الفرنسي اللسان في فترة الخمسينيات، لنتحول مع الوقت إلى نزعة نضالية ثورية في أعمال كاتب ياسين، ومالك حداد، وأسيا جيار، في توافيق مبع الأحداث السيباسية التبي تطورت بداية من سنة ١٩٥٤ إلى كفاح مسلح دام سبع سنوات ونصف السنة. وعندمنا اندلعت الثورة المسلحة لم بكن هناك مجال لأية تعددية سياسية في صفوفها، وللذلك طلبت قيادتها من الأجزاب السياسية البوطنية الانضمام إلى صفوف الثورة كأفراد لا كجماعات أو أصراب، وكانت المجة في ذلك أن الكفاح الثوري لا يحتمل أي صراع سياسي داخل صفوفها.

وفي مؤتمر طرابلس سنة ١٩٦٠، الذي جمع كل قيادات الثورة في الداخل والخارج، ووضعت الاستراتيجية العامة التي ستقوم عليها سياسة البلد بعد

استرجاع السبادة، وقع الاتفاق على مبدأ حكم الحرب الواحد، وذلك حسب ما جاء ف قرارات المؤتمر «من أجل المحافظة على مكاسب حرب التحسريس، وضمان مواصلة الشورة»(٣١). وبالفعل، تسم تطبيق هذا المبدأ عندما استرجعت البلاد استقالالها الوطني، سنة ١٩٦٢، وأكد ميدأ حكم الحزب ألواحيد المؤتمر الأول لحزب جبهة التحرير الوطنى الذي انعقد في شهر أسريل سنة ١٩٦٤، فجاء في «ميثاق الجزائر» الذي صدر عن المؤتمر المذكور، أن أية تعددية حزبية «تعد خطرا على مكاسب النضال السلح.. وعن طريقها تتمكين قيوي رأس المال والرجعية، وأعداء الشعب، من وضبع البيد على السلطة الاقتصادية «(٣٢)، ويرى واضعو الميثاق «أن تعدد الأحزاب ليس في حد ذاته مقياسا للديمقراطية وللحرية (٣٢).

وبناء على هذا، وباسم الحفاظ على مكاسب الشورة، احتكر «حزب جبهة التصرير الوطني، كل نشاط سياسي، ومنعت السلطات تكوين الأحزاب، حتى ولو كان مؤسسوها من قادة الثورة، ووجه الاقتصاد نصو التخطيط المركزي والمراقبة الكاملة للدولة، على غرار وإن لم يكن معترفا بهذا في الغطابات الرسمية، فالسائع هو إنها اشتراكية «لا شرقية ولا غربية»، وإنما هي اشتراكية «لا شرقية ولا غربية، وإنما هي أشتراكية وكان لا بد والفن إلى مراقبة الدولة، وإشماع اللاب والفن إلى مراقبة الدولة، وإشراف الحزب.

وقد عرفت السنوات الأولى من الاستقلال بعض المناقشات الفكرية على صفحات الجرائد، اشترك فيها العديد من الادباء والمثقفين المعروفين، وأشهرها

تلك المناقشة التي أثبارها مقال لمصطفى الأشرف نشره سنسة ١٩٦٣ في مجلسة «الأزمنية الحديثة (الفرنسية): Les temps Modernes بعنوان «مستقبل الثقافة في الجزائر»، كان له رد فعل قوى في الجزائر (٣٤)، غير أن المناقشات لم تتصه _ كما بمكن أن نتوقع _ نصو موضوع أي نوع من الثقافة، وفي ظل أية ديمقراطية، وكأن الأمر كان مفروغا منه من حيث المبدأ، ولكن اتجه النقاش نحو قضايا أخرى كانت السياسة، ف الواقع قد فصلت فيها، مثل مسالة من هو الكاتب الجزائري؟ ولمن نكتب؟ وبأية لغة نكتب؟ أبلغة البلد (أي الصربية، وكان العديد من الكتاب الذين كانوا يتناقشون لا يحسنون الكتابة فيها)، أم بلغة عدو الأمس (الاستعمار)، مع ما في ذلك من تبعية (وكان مالك حداد الوحيد الذي اعترض على الاستمرار في الكتابة باللغة الفرنسية، في حين لم يبر الآخرون أي حرج في ذلك معتبريين أن اللغبة مجرد وسيلة) (٣٥).

لم تعمر حجمعية الكتاب، طويلا، التي كانت قد تأسست سنة ١٩٦٤، وتفرق أعضاؤها، لا سيما الكتاب باللغة الفرنسية، وفضل معظمهم المنفى المختياري، وكان النفي في الغالب هو مصددة وغير واضحة، بالرغم من أن التوجه الفكري لدى معظمهم كان توجها اشتراكيا، أي أنه كان يتقبق مع توجهات المتراكيا، أي أنه كان يتقبق مع توجهات اختيارهم خارج الجزائر أمرا غير محدد وغير واضح، ولكن على العموم كانوا وغير واضح، ولكن على العموم كانوا الديمقراطي الذي يسمح لهم بالتعبير عن افكارهم بكل حرية.

و بالقعل، قان الحرب والحولة كيانا يسيطران كليا على كل شيء، ويحتكران كل وسائل النشر وأساسا، الإذاعة والتلفيزة، والصحيف، علما أن هيده الهيمنة لم تكن قوية، أو لنقل أن أجهزة الدولة لم تكن قادرة على متابعة كل ما ينشر، كما كانت تتغاضى، عن قصد، عن النقد الذي كان ينشر بين الحين والآخر، كنوع من الثقة بالنفس، من جهة، في صحة التوجهات، وإظهار سعة صدر الدولة من جهة أخرى، في تقبل النقد، في نطاق ما كان يعبر عنه بالنقد الذاتي. وفي هذا الإطار سمح بصدور وتوزيع رواية «البلاز» للطاهير وطار(١٩٧١)، وكنذا بعض قصبص هذا الكاتب، لا سيما ما ضمتها مجموعته «الشهداء يعودون هذا الاسبوع»، التي كانت جريئة إلى درجة كبيرة، وعنيفة في نقد أخطهاء الثبورة التحريرية، ونقد مرحلة ما بعد استعادة الاستقلال(٣٦).

لكن ينبغي أن نلاحظ أنه في مقابل هذا، أن الأدب ف تلك الفترة، ولا سيما في فترة السبعينيات، كان يسلك في معظمه مسلكا تواطئيا مع النظام السياسي الذي كان قائما، ويلعب دورا دعائيا مجانيا، حتى وإن كان عان غير قصد أحيانا (٣٧)، فيخلق أنماطا جاهزة ثنائية القطب من الشخصيات الإيجابية والسلبية، مثل ثنائية الفلاح والإقطاعي، أو العامل والبورجوازي صاحب المصنع، أو المناضل الحزبي والبيروقراطي، أو المثقف الثيوري والمثقف الرجعي، حيث يكون الفلاح والعاميل والمناضيل، والمثقف الثوري، بالضرورة شخصيات إيجابية في ذلك الأدب، نـزبهة ونظيفة وواعية، فحن يكون مالك الأرض، وصاحب ألمال

والعقارات، والبعروقراطي، ويلحق بهم بعض من يحملون الألقاب الدينية مثل الامام، والحاج، لا محالة شخصيات فاسدة، ومرتشبة، وانتهازية ومتعفنة في تفكيرها وسلوكها، والأمثلة على هذه الأنماط كثيرة، لا سيما في ما سمى بأدب الثورة البزراعية، إلى درجية تغنينًا عين ذكر بعضها. وهذا يذكرنا بقوة بأدب السلطة الدي كان سائدا في الفترة الستالينية في الاتحاد السوفياتي، مع الفارق طبعا في الزمان والمكان والذَّهنية. لكنه في مطلع الثمانينات، ومع التغير الذي حدث في قمة السلطة، وقع في مجال السياسة ما سمى رسميا بـ «الراجعة»، وماً سماه الماقظون ب «التراجع»، وانعكس فهذا التحول في مجال الأدب أيضا، حيث راح الأدباء يتخلصون شيئا فشيئا من تلك الموضوعات المتكررة، والأنماط الجاهزة، وراحوا يولون عناية أكثر للجانب الجمالي، الذي أهمل كثيرا في الفترة السابقة، كما صار الكتاب أكثير جرأة في نقد السلبيات التي تراكمت طوال منا يقرب من عقدين من النزمن، وتجلى هذا بشكل خاص في المحموعات القصصية التي صدرت ما بين ١٩٨٠ .1947.

وصادف أن عاد في هذه الفترة الكاتب الروائي رشيد بوجدرة من منفاه الاختياري بفرنسا، لينشر في الجزائر روايات جديدة في شكلها الآلابي، وفي الصوبية، الحديث، وحتى في لغتها، حيث تحول من الكتابة باللغة الفرنسية إلى العربية، لكن مع ذلك لم يكن الشيء المثير في روايات هذا الكاتب هو حداثة شكلها أن السيوبها، وإنما هو جراتها في طرح موضوع الجنس، والحديث عنه بشكل مريح ومباشر لم يتعرد عليه جمهور

القراء، حيث تتخذ لها أبطالا من الممشين اجتماعيا، والمنحرفين سلوكيا، والمعقدين نفسيا، لتصفهم بلغة صريحة، وهم في أوضاع شاذة، ويتجلى هذا الاتجاه لديه أقوى ما يتجلى في روايته «التفكك» (٣٧)، وبجرأته تلك فسح المجال أمام كتاب أخريين أصغر منبه سنا، ليكتبوا على منواله (٣٨)، نذكير منهم خيامية محميد ساری فی روایة «السعیر» (۲۹)، وخلاص جيلالي في روايته «رائصة الكلب» و حمائم الشفق» (٤٠). ولم تتعرض هذه الروايات لأى منع من طرف الدولة، رغم أنها لم تستقبل استقبالا حسنا، لا سيما أنها نشرت في الفترة التسبى كسان فيهسسا المد الإسلامي يعرف اتساعاً متزايدا في أوساط الشباب، فقد أحدثت لدى طلاب الثانويات، والجامعات ما يشبه الصدمة النفسية، بعد أن مروا بفترة من الاندهاش، وردود الفعل السلبية، ثم راحوا يعبرون صراحة عن رفضهم لهذا النوع من الأدب الإباحي، وذلك من خلال الندوات، واللقاءات الأدبية التبي كانبت تعقد هنبا وهناك، ويحضبون المؤلفين أنفسهم أحيانا، وعلى صفحات الجرائد، ثم أصبحت في وقت لاحق محل تنديد في خطب الأئمة والـدعاة في المساجد، وهو ما أحدث إزاء تلك البروايات نوعا من القاطعة، وجعلها تتكدس في الكتسات، ويعلوها الغبار، دون أن تجد من يشتريها. حتى التخفيض اللذي أجبرته الشركة في أثمانها، والذي وصل في يعيض الأحيان إلى ٨٠ بىللائة مىن أسعارها لم يجد نفعا في التخلص من تلك الأكداس.

ويستنتج من كل ذلك أن النظام ويستنتج من كل ذلك أن النظام الجزائري، ولا سيما في عهد الانفتـاح السياسي في الثمانينيات كان متسامحا إلى حد بعيد في ممارسة النقد وصرية التعبير، لا سيما إذا كان هذا النقد لا

يمس السياسة بشكل مناشي لكن إذا تعلق الأمس بيعض الموضوعيات الحساسة التي لها عبلاقة ببعض القوي الاجتماعية أو السياسية الضاغطية في المجتمع، فإن النظام في هذه الحال يفقد رزانت العهودة. هذا ما حدث مثلاً، عندما نشر الشبخ عبيد الجفيظ سلطاني سنة ١٩٧٦ كتأبه «سهام الإسالام»، الذي شكك فيه في أن يعد «شهيدا» كل من التحق بصفوف الثورة المسلحة وقتل فيها (٤١)، فقيد تدخيل قيدماء الجاهدين لدى وزير الإعلام والثقافة ليصدر أمرا بحجز الكتباب، وقبله منبع الجزء الثالث من كتاب ومذكرات كفاح» لأحمد تـــوفيــق المدنى، لا لشيء إلا لاحتوائه على صور الرئيس الأسبق أحمد بن بلة الذي وقع الانقلاب على حكمه في سنة ١٩٦٥. والأمير لا يختلف في مثل هذه الأمور بين أن يكون الكياتب محسوبا على التيار الديني، مثل الشيخ سلطاني، أو محسوبا على النظام نفسه مثل تسوفيق المدنى، الذي شغل مناصب رسمية سامية، إلى أن بلغ سن التقاعد، أو محسوبا على اليسار مثل الشاعر عبد العالي رزاقي الذي حجز ديوانه الشعري «هموم مواطن يدعني عبد العنال»، لأن الديوان المذكور كان يضع قصائد تنتقد المؤسسة العسكرية (٢٤).

ومع كل هذا ينبغي الاعتراف بانه لم يحدث طوال شلاثين عاما من حكم الحزب الحواحد أن انحل أديب السجن بسبب انتاجه الأدبي(٢٤)، وهو ما أضعف حجة الذين اختاروا المنقيد. وحدد حرية التعبير. وقد كان كاتب ياسين مثلا، ينتقد النظام انتقادا عنيفا في تصريحاته المصافة، وفي ندواته، وفي مسرحاته الوكنه لم يمتقل ندواته، وفي مسرحاته الوكنه لم يمتقل

أبداء ولم تمنع مسرحياته من العرض، وكنان الشاعير مصطفى الغماري يتغنني بالثورة الإيرانية ف مختلف المهرجانات الأدبية (٤٤)، ويهاجم العراق، والقومية العربية، ولم يتعرض، لا هو ولا شعره لأية مضايقات أو حجن، وحتى مساعى بعض السفارات العربية لدى السلطات الجزائرية من أجل أن يكف هذا الشباعر لسانه عن مهاجمة بلادها لم يستجب لها. ولعبل الاستثناء الوحيد وقع أثناء انعقاد مهرجان «محمد العيد» الشعري بيسكرة في اكتوبر ١٩٨٣ حين هاجم أحد الشعراء حيزب جبهة التصريس الوطني (الحزب الحاكم)، وحدثت بليلة حين رأح يردد على أسماع الحاضرين: أنها الجزب الوجيد،

> يا قابعا فوق رؤوسنا كالفقر، تجدد، أو تعدد، أو تبدد. (٤٥)

فاستدعى الشاعر من قبل الدرك، واستدعى معه شاعران أخران، اعتبرا بدورهما جريئين أكثر مما يجبر(٤٦)، انفسهم لم يتعرضوا، بشهادتهم هم الفسهم، إلى أي ضغط، أو تهديد، أو هنا و مناك، وخاصة تدخلات من لاتحاد الكتاب، الذي كان يشغل منصبا لا يلم يكبرا في الحزب، من أجل حصر سياسيا كبيرا في الحزب، من أجل حصر سياسيا كبيرا في الحزب، من أجل حصر القضية في حدود ضيقة، وهو ما حدث.

ربما هذا ما جعل سنوات التعددية ربما هذا ما جعل سنوات التعددية السياسية التي جاء بها دستور ٣ فبراير ٩٩٨ لا تأتي بشيء مثير على مستوى حرية التعبير بالنسبة للأدب، فقد تحرر وتعددت المطابع ودور النشر، ولكن لم ينعكس ذلك على مستوى ما ينشر، فقد اختفت الرقابة السياسية على النشر وعرضتها رقابة من نوع آخر، نستطيم وعرضتها رقابة من نوع آخر، نستطيم

أن تسميها رقاية السوق، أو رقاية الناشريين، فهؤلاء، انطبلاقا مين المنطق التجاري، لا يعنيهم حرية الفكر بقدر ما يعنيهم مقدار الربح الذي يحصلون عليه من نشر هذا الكتاب أو ذاك، ومن ثمة استغل الكثير منهم تعطيش جمهور الراشدين للاطلاع على بعض السائل السياسية التي كان يمنع الخوض فيها من قبل (لا سيما ما تعلق منها ببعض أحداث الشورة المسلحة)، وكنذا استغلوا إقبال الشبيات على قراءة الكتب البدينية، ليغرقوا السوق بسيسل من الكتب السياسية التي تعتمد على الإثارة، وعلى الادعاء بامتلاك الحقيقة المطلقة، ومن الكتب الدينية الى يغلب عليها طابع الدردشية والتهويل، كما استغلبوا أيضاً فراغ الساحة من كتب الأطفال لينشروا منها كميات هائلة مشوهة شكلا و محتوى، نقلت أو اقتبست، أو صورت على عجل من التراث العبريي والعبالمي، دون التفكير ولو للحظة واحدة في مسالة حقوق المؤلفين، أو في المسؤولية المعنوية عين إفسياد عقبول وذوق الأجيال الصاعدة من الشباب والأطفيال. وهكذا وجد الأديب والمفكر نفسه، في إطار القيم المقلوبة، غير قادر على نشر إبداعه، أو أفكاره الحرة.

ونشرر في الاحبر إلى أن هسده الفترة نفسها، فترة الديمقراطية ، أو التعدية السياسية، التي شرع في تطبيقها ابتداء من سنة ١٩٨٩، قد عرفت بدورها قبل سنتين، (أي أثناء الظروف الاستثنائية التي عاشتها وتعيشها الجزائر حتى الآن) المتابعة القضائية، والحجز في حق كتابين يحملان طابعا سياسيا، رغم أن كاتبيهما ينتميان إلى زمرة الادباء، الأول لرشيد بوجدرة بالفرنسية، بعنوان

«فيس الحقد» والثاني لحميدة عياشي بالعربية بعنوان «الإسالاميون بين السلطة والرصاص».

من خلال ما سبق عرضه، بتضح كيف أن التحرية الديمقراطية في الحزائر مرت بأطبوار شلاشة، أملتها في الطبور الأول ظيروف، ومبلانستات محليبة ودولية، وتمت في ظل الاستعمار بشكل سمء ومشوره، عين قصد وسيبق إصرار، حيث كبان هم الاستعمار هو العنابة بالمظهر الخارجي لاغير، أما المحتوى فكان مجرد ديكور فارغ لا يحمل أي معنسي، ولا يمثل الشعب في شيء، ومن ثمة لم تحرر تلك الديمقراطية لا الإنسان ولا الفكر ولا العدالة، وقد تجتم على الشعب أن يحمل السلاح لكي يحرر نفسه من ربقة العبودية، وفي الطور الثاني، بعد أن استعادت البلاد سيادتها الوطنية، عرفت نظاما جديدا هـ نظام الديمقراطية الاجتماعية أو الشعبية، وهذه بدورهما كانت أيضا تعطمي أهمية كبيرة للشكيل دون المحتوى، فظاهرها انتخابات واختيار حر وديمقراطي لمثلي الشعب على جميع المستويات، ويعاطنها كأن يتم بناء على أوامر تأتي من فوق، ولا تتم إلا بمباركة السلطات، وعلى أساس الانتماء للحـزب، والولاء الكـامل لشخص النزعيم، والالتنزام بتوجيهاته السامية، وقد اشتهرت في هذا الصدد، المادة ١٢٠ من قانون الحزب التي كانت تنص على أنه لا تسنيد المسؤولية في الدولة وعلى جميع المستويات إلا لمن كان ينتمى لحزب جبهة التحرير (٤٧).

إن هذا لا ينفي ، من جهة أخرى أن هذه

الديمقر اطبة قيد حققيت على المستنوى الاجتماعي مكاسب هامة لفائدة الفئات المصروميَّة في المجتمع، وحققت لها الحد الأدنى المطلبوب من حقها في التعليم والصحة والعمل والسكن، لكنها خلقت من جهة أخرى أمراضا اجتماعية طفيلية عديدة، كالروتين البيروقراطي، والرشوة، والمصبوبية، والتسيب، والانتهازية، والنفاق السياسي بوجه عام، وقتلت في الإنسان حريبة المبادرة الاجتهاد، والانتكار، وصادرت حقه في المعارضية والاختيلاف، وهيذا مناجعيل الشعب برقضها، ويثور عليها في أكتوبر ١٩٨٨.

ولئن كان الأدب عادة سياقا في نقد الممارسات الخاطئة، وفضح السلوكات المنحسرفة، دون خسوف، أو رضسوخ للمساومات، أو الضغوطات، أو الإغراءات، فانه في حالة الأدب الجزائري لم يقم إلا نادرا بمثل هذا الدور.

أمسا المرحلية الأخبرة مسن تطبيسق الديمقراطية، فهي إلى حد الآن في مرحلة مخاض عسير، وقد تمييزت بعدم استقرار، بل بكثير من الفوضي، وهو ما أعطى مبررا قبويا لكثير من الناس، من أصحاب النوايا الطيبة وغير الطيبة على السواء، لترفض هذه التديمقتراطية، واعتبارها السبب الأول في كبل ما أصباب البلد من الويسلات. وعلى العموم، يعد من السابق لأوانه أن نحاول تقييم مرحلة ما زالت في طور المخاض ، كما أشرنا، سواء في مجال السياسة، أو الأدب. إنما الشيء المؤكد أن هذه التجربة في حاجة ماسة إلى مراجعة شاملة، وإلى نقاش واسع، يشمل الشكل والمحتوى، والفلسفة والمنهج، ويجيب بوضوح على كثير من القضايا العالقة والأسئلة التي ما زالت لم تجد لها جوابا شافيا حتى الآن. 71 - لجا ألؤلف إلى التاريخ، وبالضبط إلى فترة
71 - لجا ألؤلف إلى التاريخ، وبالضبط إلى فترة
حكم الأخويت عروج وخير الدين التركيب
(العقد الله أني مسر القدرن ١٦)، واختسار
اللوويين في البحو المتوسط، والدين كانوا
الأرويين في البحو المتوسط، والدين كانوا
الترقيين في الإسلام تعت ضغوط الترهيب إلى
الترقيب، محاولا إسقساط تلسك الأحداث
المبحوا يحتلون موقع الأسرى الأرويين في
إلى المتلال القرنسي.
١٤ - الأمير غلاد (العرائري، قسائد المقاومة
١٤ - الأمير خلال القرنسي في القرن ١٩
١٤ - الأمير خلال القرنسي في القرن ١٩
١٥ - الأطلت هذه الوثيثية مجهولة، وغير متأكد من

Charles Robert Ageron "His-_\" toire dde l'algerie con temporaine". Col. Que- sais - je. P.U.F Paris 1974, p44.

۱۷ ــ آحمد توفيق المدني، وكتاب الجزائر»، نشر دار الكتاب ــ البليدة، الجزائر ۱۹۹۳، ص ۲۹۱. ۱۸ ــ المرجع نفسه ص ۲۹۱.

١٩ - راجع في هذا الغصوص مقالة الأمير خالد التي نشرعه على جريدة الإقدام بتاريخ التي نشرية مقال الطلب التي يدين فيها هذا الطلب الغرائري، ويصفه بانه بطاله «طعنة خدجر» في الغرائري» ويصفه بانه بطالة «طعنة خدجر» في طفير الشعب. ضمن كتاب «الأمير «طاله، والماني وشهدادات لدراسات الحركة الوطنية الجزائرية» لحق وظ قداش، نشر يعيوان الجامعية، المؤاتر به المؤسسة الجزائرية، الجزائرية،

۲۰ عرضت سنة ۱۹۳۶ انظر Mohieddine Bachetarzi "Memoires 1919 - 1939", S.N.E.D., Alger 1968 p241. Yves Leclerc, sur les carences et les Encoherences de la democratie occidente dans son ouvrage "la Democratie cul - de - sac", L'Etincele editeur - Canada 1993, Media 0 plus, algerie 1994.

Voir par exemple L'enquete de _ \

۱ ــــ عمار بــوحـــوش «العمال الجرائريــون في فــرنساء، الشركــة الــوطنيــة للنشر والتوزيـــع. الجزائر ۱۹۷۷. ص ص ۹۸ ـــ ۹۹

 ٣ ـ قانون الأندجينا الذي كان يسمح للإدارة الاستعمارية بتوقيف ومعاقبة المواطن الجزائري، دون السرجسوع إلى المؤسسسات القضائمة.

إشارة إلى تعليم « روينسون كروزو» اللغة
 الإنكليزية لخادمه «جمعة» في رواية دانيال ديفو
 الشهيرة التي تحمل الاسم ذاته.
 م _ Littera - روينس لامة

ture algerienne D'expression francaise". Col Que- sais- je, P.u.f. Paris 1979. p51.

cHristiane Achour "Abece-___\alpha daires en devenir", E.D. En. A.P. Alger 1985, p195.

Fadhila Yahiaouiⁿ Roman et v societe colonialeⁿ, E.d.E.n.a.l-G.a.m. Alger - Bxruxelles 1985, p54.

Christiane Achour, op. cit, _ A p195.

Zohra, la femme du mineur. - ۹ hadj aHamou Adbelkader. Ed. du monde Moderne.

(aux Editeurs Associers). Paris 1925. (223 pages). Mamoun, l'ebauche d'un ideal, ...

churkri Khodja. Ed O.P.U. Col. Textes anciens. Alger 1992. (184 pages).

Arlette roth "Le Theatre Alg-_\\
erien". Ed/ Francois Maspero. Paris 1967, p23.

Allolou "L'aurore du theater _ \Y algerien 1926 - 1932" Cahies du

۲۲ ـ عرضت سنة ۱۹۵۳

٢٣ _ نوع من الشعر الشعيبي الساخر كان يتغنى به في الأسواق شعراء جوالون، ويعتمد قب على سرعة السديهة، ولفته غاية في الهجاء وبذاءة اللسان.

٢٤ _ عمار بوحوش «العمال الجزائريون في فر نسا»، مرجع سابق، ص ۲۰۲.

٢٥ _ بيوسف مناصرية والاتجاه الثوري في الحركمة الموطنيمة الجزائريمة بين الحربين العسالميتين ١٩١٩ ــ ١٨٣٩»، نشر المؤسسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ١٩٨٨، ص ٢٤.

Ch. R. Ageron "histoire de _ Y1 :algerie Comtemporaine," T.2.

نقلا عن يوسف مناصرية، المرجع السابق ص

۲۷ ـ نقسه، ص ۷۲ ـ

۲۸ _ نفسه ، ص ، ۸۵ ٢٩ ... عمار بوجوش «المهاجرون الجزائريون في

فرنساء ص من ۱۰۲، ۱۰۶.

٣٠ ـ بذكر باشتارزي في ومذكراته حادثا وقع له من هذا النوع، عقب عرض السرحيته والنيف، سنة ١٩٣٤ حِمْم ته شخصيات حزائرية بارزة في قسنطينة و سكتكدة، ويلخص مقابلة لـ مم ممثل السلطة في مدينة سكيكندة، الذي قندم له نصيمة مبطنة بالتهديد قائلا له: إذا أردت أن تبعث مسرها في الجزائر فعليك أن تطرح جانبا المسائل السياسية، لأنك لس فعلت فلن تجنى إلا المتاعب، وضع في حسابك أن الإدارة لدّيها الوسائل لإيقاف نشاطك بمجرد ما ترى أنه إجراء مفيد". انظر: -M.Bachetarzi, "Me moires", op.cit,p223.

٣١ ــ جاء هـذا في ميشاق الجزائر ١٩٦٤، ص

۳۲ _ نفسه، ص ۲۰۳ .

٣٢ ـ ليس هذا موضوعتا، ولذلك فلن نقف عند هذه المسألة.

٣٤ ـــ راجع تقباصيل هذه الناقشة في كتاب والفر انكبو فو نبية مشرقيا و مقبرياء، عبيد الليه

ركيبي، نشر دار الأمة، الجزائر ١٩٩٣ ص ص P07_377.

٢٥ .. منهم سالخصوص كاتب ياسين، ومولود

٣٦ _ خاصـة محموعته القصصية «الشهداء بعودون هذا الاستوع، التي نشرت سنة ١٩٧٤. ٣٧ _ خاصة أدب الشياب البذي كان يتمين بالحماس و العقوية.

٣٧ _ الصادرة عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع سنة ١٩٨٠.

٣٨ ـ بما يوحى أن بوجدرة قد أنشا تيارا أو مدرسة ادبية تنص هذا المنحى الإباحي.

۲۹ _ صدر ت عن دار «لافومنك» سنة ۱۹۸۳ ٤٠ _ صحر تا عن المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، على التوالي سنة ١٩٨٥ و ١٩٨٦.

١ ٤ _ انطَّلق ف ذلك من الحديث النبوي الشريف وإنما الأعمال بالنبات، وإنما لكل امرىء مانوى، فمن كانت هجرته إلى الله ورسوله فهجرته إلى الله ورسوله، ومن كانت هجرته لدنيا بصبيها، أو امراة بنكمها، فهجرته إلى ما هاجر إليه». راجع رياض الصالدين منن كلام سبد المرسلين للإمام النووي، مطبعة النهضة، الجزائر ١٩٨١، ٤٢ ـ صدر عن منشورات «آمال» سنة ١٩٨٣. ٤٣ ـ أدخل بعض الأدباء السجن لكنهم دخلوه بصفتهم كسباسيين لا كأدباء،

23 - أصدر عدة دواوين أشهرها مخضراء تشرق من طهران، الشركة الوطنية للنشر والتوزيم الجزائر ١٩٨٠.

٥٤ ـ الشاعر هو عمر أزراج. ٤٦ ـ هما الشاعران محمد زتيلي وعبد العبالي

رزاقي. ٤٧ ــ اذكر في هذا الصدد انشى حضرت أحد

انتخاسات هيئة اتحاد الكتاب ، و قد حيالت المادة ١٢٠ الذكورة مين صعود كتياب لهم ويزنهم في الهيئة المذكورة، فضرج الكتباب وهم يبرددون فيما ينتهم يستخبرية: وقيارُ التاضياتِ ن وسقط الكتاب».



عبدالنور درانوني ترجمة: الشريف الأدرع 🗆 عبدالقادر فراح

عبدالقادر فراح السينوخراجي

السيئوروني في فرقة شكسبير الملكية:

الضمك والهزل والبسمات صمامات أمن للرأي العام

حوار: عبدالنور دزانوني ترجمة: الشريف الأدرع الحزائر

عبدالقادر فراح فنان من الجزائر، هو العربي بل الأجنبي الوحيد في «فرقة شكسبير الملكية» البريطانية وهو لا يعد أحد أعلام السينوغرافيا والمسرح فحسب بـل في الذين أثروا بقوة في أسلوب النصف الثاني من هذا القرن.

فمنذ ه ١٩ مارس عبدالقائر فراح فنه مع ٣٧ مخرجا واشتغل على أكثر من ٨٠ مؤلفا كلاسيكيا ومعاصرا، عمل عبر ثماني مناطق مختلفة اللسان، وباربع قارات، ونال طوال هذا المشوار الكثير من الجوائز والألقاب.

لكن السينوغراف الكبير عبدالقادر فراح لم يستطع __ في محاضرة لـــه بالجزائر _ إخفاء أمنيته الكبيرة التي لا تضاهيها جائزة وهي ان يفيد مواطنيه بخبرته، سواء أكانوا في المغرب أو في القاهرة النخ، وهذا ما دفعتى إلى طلب إجراء حديث معه، ولتعذر ذلَّك بسبب ارتباطات الكثيرة طلبت منه ترخيصا لترجمة هذا الحديث الذي أدلى به ليومية المجاهد، فكان لى ما طلبت.

مثلما يعرف كل واحد، قال لنا عبد القادر فراح: إن بريطانيا عبارة عن موزاييك: نجد إنجليزا، غالين، إبرلندين، إيكوسيين وجاليات مهاجرة من مختلف الأعراق، ولاشك فأن المناخ غير الصحى غباليا ما سناهم في انتشبار الاستعمار البريطاني، فبالناس يفضلون المنفي عن الروماتيزم.

يمكن للكلب الذي يعبر الطبريق إيقاف حركة المرور، ويشبه العنف الدائر في إيرلندا الشمالية مرضا قليلا ما يتحدث عنه الناس طالما أنه ليس المجنديان ولكن جيشا محترفا هس الذي يقسم مقام الشرطة في بلد تتقاتل فيه مجموعتان سكانيتان تفرق بينهما ديانة تكاد تكون و احدة،

ما انعكاس ذلك في التلفزيون؟

- كبل الأشيباء تقدم بموضوعية متساوية. تنقبل القنوات التلفزيونية الأربع مسلسلات تعالج جميع القضايا الوطنية والدولية، الحكومة القائمة، العائلية الملكيسة، واشتطون، الأحيزاب السياسة الخ... تبث اسكاتشات قصيرة مقحمة، فظلة في الغالب. يشعر مشاهير السياسة وغيرهم بانخفاض صيتهم إذا لم يتعرضوا للهجاء بعض الوقت بواحد من هذه البراميج، فهذه الأخيرة هي

صمامات الأمن لأن الضحاك، الهزل والبسمات ضرورية للرأى العام..

● هكذا ألا تنافس التلفزة المسرح؟

_ يسمح ما وصفته سابقا للكتاب ورجال المسرح بالمرور إلى المسائل الجادة، ونعنى بها احترافية الصدمة، وانشغالات القرر العشرين وفي نفس الموقت يقدم التلفزيون بانتظام أخبار السرح، السينما، التاليه، المستقى والأوبرا على الصعيدين الوطني والدولي. وغالبا ما تسجيل العروض في شروط عمل متفق عليها من الجانيين. وتقدم قنوات التلفزيون كنذلك مسرحياتها الخاصة سواء أكانت مكتوية خصيصا لها، أو صارت تعد من الربوتوار الكالاسيكي أو الحديث. همثلا؟

_ أثناء محاكمة باربى في ليون كان للتلفزيون التجارى فرقة كاملة هناك، وأخسرى في لندن (منتسج، مخرج، ممثلون ...) جميع المرافعات كانت تنقل، وليلة إثر ليلة كانت التمارين تجرى. يومان بعد صدور الحكم قدمت المحاكمة كاملة في شكل مسرحية من ساعتين بالتلفر بوڻ.

● هــل كــان معـــادل ذلـك ممكنـــا بالنسبة للمسرح؟

- المعادل موجود. حينما وقع الحادث النسووى في تشيرنسوبيسل بالاتحاد السوفيتي، دون صحافي سسوفيتي مجموعة من ملاحظاته وفي بحر شلاثة أشهر _ وعلى أساس هذه الملاحظات -قدمت مسرحية في المسرح التجريبي لفرقة شكسبير الملكية بلندن.

كىف أمكن ذلك؟

- إن سياسة ترقية المسرحيات شيء قد دخل الطبائع، انها أمر واقعى. تنظم المسابقات لتشجيع المؤلفين ألشباب

وتعطيهم فرقة شكسبير الملكينة إمكنان العمل في الاستوديق التجريبي، البعض منهم صار بعدها ممثلا في العالم كله.

الناس كل وقت في ترصد ما يستهوى الجمهدور، وما يفتن من هم مكلفون سإظهار هذا الشيء للجمهور. الفرق المسرحية ينشطها مساؤولون غطى مسارهم الاحتراق كل المهن السرحية منذ ريق الشياب.

إن فتسوة المنشطين والمسؤولين عامل جدسر باللاحظة، لما التحقت بفرقة شكسيير في ١٩٦١ كان عمر كل من الدير العام والمدير الفني ٣١ سنية ونفس العمر تقریبا کان عمر ألذی جاء بعده. تباشر الفرقة تنقيبا مستمرا عن المواهب الجديدة _من مؤلفين، وممثلين ومخرجين _ على مستوى الملكة المتحدة.

●ميا موقيف السلطات مين المسرح و القنون؟

... لقيد تعاظيم محسيوب المسرح مين الدخل السياحي الوطني ضاصة منث الحرب العالمية الثآنية والسلطات الرسمية _ مثل الوزير الأول _ تلتمس الحظوة لدي المستوولين في فسن العبرض، ولا دخسل للإعلانات المالية هنسا لأن كل واحد يعرف أنها تأتى من المال العام.

 ما هي نتائج مثل هذه الحالة؟ - أثناء حرب الفيتنام وجد معارضو الحرب الأمريكان في انجلترا ملجــــاً. وحتى ليبتلز Les Beatlsالذين ساهموا في دخول المليارات من العملية الصعبة يعثوا أوسمتهم إلى الملكة تعبيرا عن احتجاجهم. وقدمت فرقة شكسبير اللكية عرضا لاذعا ضد الحرب أثار عاصفة في البرغان وفي أوسياط الرأي العيام وأحرج إلى حيد كبير الصمت المتواطىء للحكومة العمالية. ومنبذ الستينيات ألغبى منشطس السرح

بصركتهم الصلية الرقابة المؤسسة في القرن ١٥ والتي كانت تمثل كابحا لحرية التعبير. وحديثاً لم تشارك فرقة شكسبير ق الاحتفالات الرسمية غداة «انتصار المالوتي».

مأذا عن دعم الحكومة الحالية لفرقة شكسيس الملكية؟

ـ دعم الحكومة غير كاف، وكل عام يكون موضوع حملات إعالامية. تقوم المديرية بكل المبادرات الهادفية إلى زيادة المداخيل فضلا عن مبيعات التذاكر التي حعلها نقصان الدعم مرتفعة كثيرا من حيث السعر.

تدفع الفرقة ضريبة القيمة المضافة وهي ١٥٪ الشيء الذي يقوض بشكل معتبر ميزانية الدعم.

• من ابن باتى المال إذن؟

- يظل شكسبير أكسبر راع للأداب، والواهب الأكبر لجميع الأزمنة لأن مسرحيات تجلب الجمهور، ووضعت الفرقة أيضًا عدة طرق، تتمثل إحداها في الاستغلال التجاري للنجاحات. الكوميديا الموسيقية «البؤساء» تجلب للفرقة مليون دولار كل عام. النصاحات المتحصلة في المسارح الخمسة _ في كمل من لندن وستاتفورد ـ تذهب في جولات عبر العالم، أو تستغل تجاريا في لندن بمسارح البولفار أو في نيويورك.

تفضيل المجموعية الهائلة مين المثلين البريطانين هناك دائما تجديد للفرق. تستخدم الفرقة في المعبل ١٥٠ إلى ٢٥٠ ممشلا في الموسم لما تكون هذاك جولات دولية بالإضافة إلى تلك المتوقعية باتجاه التخطيط التربوي والمسرحي في بسريطانيا العظمي، أما معدل العبروض سنويا فيتراوح ما بين ٣٥ و٤٥ عسرضا مسن ضمنها خمسة أو ثمانية عسروض

مستعادة. حوالي عشرين عنوانا استمر عرضه طويلا وقدم على الشاشة.

●ما الـذي تعملونـه أمام مثـل هذا البرنامج؟

ـ كل عرض ينظم بطريقة يستخدم فيها فرقة كامل الوقت لمدة لا تقل عن أربعة أشهر. يدل ذلك على ألية منظمة للويئة، للويئة، للرويئة، الليمقراطية، موهبة وسرعة الاستيفاء، الإحساس بالسؤولية، الفعالية والمدودية، تشجيع المبادرة، الكفاءة، والتسامع عند الفشل العارض لأنه لا أحد معموم عند الفشل العارض لأنه لا

تقام اجتماعات استيفاء يسومية واسبوعية على جميع المستويات وتوزع مذكرة لكل الفرقة مرة كل اسبوع، وتسحب نشريات اصلا — في بضع مئات من النسخ — تتناول مشاكل الساعة ومحلولها من الفاوضات مع الوزارة ومجلس الفنون وحوالي المسرح تجري اجتماعات أخرى اكثر اختصاصا على مستوى المسؤولين الإداريين والفنيين تعني حوالي ثلاثين شخصا نصفهم تعني إلى البقس المؤنث. لا يمنع تقريبا ينتمي إلى البقس المؤنث. لا يمنع تقدم ككنولوجيا الاتصال من أن تبقى الاولوية للاتصالات الشخصية.

تهدف هذه الطريقة في العمسل إلى تقليص الأعمال المرهقة: غير المفيدة والأخطاء البيروقدراطية التي تتربص بالمنظمات الكبرى لأن الأولوية تبقى دائما للكسائن البشري ولفيساب التبجسح والارتياب.

♦ كيف تخطط المواسم وكيف يجري توزيع المسرحيات؟

- هناك مناخ رفاقي؛ فلاختيار دور أو دورين شكسبيريين يأخذ مخرج ما وقته ليختار من بين ستة ممثلين من الطراز

الأول فضيلا عين أنهم مطلوبين يقبوة؛ أو يخاطر فيبدرج لدواعي الألفة واحبدا أقل شهرة ريما سيكون نجم الغد. كلما نزلنا الأدوار يحسب الاختيار بالعشرات بالرغم من التلفزيون النهم، ومن مسارح القهى التي تشغل قوما كاملا من المثلن. يمكن لمثل من الصنف الأول أن يمثل دورا أو دوريس مسن الأدوار الأولى في الربوتوان ودورا أو دورين شانويان في مسرحيات أخسري مبرمجة أو مسن مسرحيات الموسيم الماري، بتيدري المثلون لعرض ما يومينا من س ١٠ إلى س١٢ ومن س١٤ إلى ١٩١٢ إلى ٢١ مساء لا يتدربون إذا كانوا يعملون ظهرا وليلا. يتمرن المثلون فقط قبل كل عرض على الجوانب الخاصة به: المبارزة، الإثارة الهزلية، الأغباني، الموسيقيي، التماريين الصوتية الخ...

بل وحدث أن جسرى التمريس على مسرحيتين يدريطهما موضوع واحد في نفس الوقت لتقدما للجمهور واحدة بعد اخرى في العرض الأول للصحافة ممثلتين بنفس توزيع الأدوار، ويضطلع بالدور الاول فيهما معا المشل نفسه ولكن ذلك هو المبارة العشارية حقا.

 كلمتمونا خارج الحديث عن فعالية الإنابة الإدارية في الفرقة، كيف يكون ذلك نفسه على المستوى الفني?

_قلت لكم إن المثلين لا يتمرنون إذا كانوا يلعبون ظهرا وليلا ففي هذه الأثناء يعوضهم البدلاء حتى لا تتسوقف التمرينات. فهذه الأخبرة تؤخذ مأخذ الجد. وستكون محل اهتمام مساعد المفرج ومن حين إلى آخر يراقبها المفرج. فهذه التمارين هي اختبار لمساعد المخرج بقدر ما هي اختبار للبدلاء (إلى غاية الربط المنهجي مع كيل الفرقية المسؤولة عين العرض).

كيف تنظم العطل؟

 توزع العطل على كل السنة أو تعطى دفعة واحدة حسب تسوقيت كل واحد لأن الآلة بجب أن تدور ١٢ شهرا. والفنانون الخرجون، والسينوغرافيون أو المثلون _ المنتسبون بعقد؛ يمكن أن يأخذوا مسبقا تفرغا لعدة أسابيع من أجل مشروع يهمهم لأسباب فنية، مالية أو غيرها. يبرم عقد بشان اشتراطات التعوييض ما بين مديس الفنان والفرقة، وتعرف مديرية الفرقة أنبه للاحتفاظ بفنان منا لابد من قدر من الحرية، وإذا كان مشروع الخارج ناجحا فسينعكس ذلك على الفرقة.

ماذا عن الحقوق الأخرى لعمال

... جميع عمال العرض منخرطون في النقابة؛ ممثلون، مخرجون، سينوغ رافيون فنيون. تستبدل الكاتب النقابية دوريا لتلاق اللبس والمناورات

وعندما يكون العرض الذي عملته محل استغلال تجاري في لندن من طرف هيئة أخرى يتفاوض مدير أعمالي لإسرام عقد مستقبل. بمعنى يتفاوض بشأن أجرة؛ ونسبة من مداخيل العسرض ثم يتعاقد. وإذأ دخل هذا العرض تعداد استغيلال

منظم خارح الملكة المتحدة يتفاوض من أجل عقد آخر، الشيء نفسه إذا عرض بالتلفذيون، بمعنى أخر أظل مالكا للحقوق الفنية وتنعاتها.

• عبد القادر فراح حدثنا عن نشاطكم البيداغوجي في ميدان التكوين المسرحي.

ـ حدث أن توليت في فرنسا من ١٩٥٥ إلى ١٩٦١ في المدرسة العليا للقبن الدرامي لستراسيورغ _ بمحوازاة نشاطحي كمرخرف دائم للفرقية حادارة قسيم «السينوغيرافيا» في المدرسة، قميت ينفس الشيء في المدرسة الوطنية للمسرح لكندا (مونريال) في ١٩٦٨ ــ ١٩٦٩ بسبب ضيق الوقت لم أستجب إلى عرض ملح لتولى مسؤولية مماثلة في معهد الفنون بسانتا في Santa-Fe (نيومكسيكس الولايات المتحدة الأمريكية) وكذلك كان الأمر بالنسبة للمدرسة المركزبة للفنون والصنائع بلندن.

عندمياً سمح الوقت عملت كمكون في لندن بمؤسسات مختلفة ـ أو كرئيس لحنة دبيلومات نهاية السنة بمعهد لندن _ في ١٩٨٩ من جهة أخرى؛ فإن عتبادا بداغوجيا من ابتكارى يضم أقنعة ارتجال يستخدم كقاعدة منذ عشريان عاما لبعض الجامعات الأمريكية (قسم السرح) كما يستخدم أيضا في معهد الـدراما ليكـولن سنتر بنيويورك. إلى كل هذا يجب إضافة مسؤولياتي كسينوغرافي بالاستوديو التجريبي لفرقة شكسبير الملكية للسنوات ١٩٦٢، ١٩٦٣، ١٩٦٤، ١٩٦٥. إنه بؤرة للبحث والمساءلية والإشراء على جميع مستويات المسرح: تمثيل، سينوغ رافيا، إخبراج، معمار واتصال. بعميل هيذا الاستوديو في مستوى احترافي وسيفيد في الكثير من جوانيه المسرح الانجليسزي

بصفة أكيدة.

ولتلافي تعليم قد طلق وقبائع الحرفة ألح على ضرورة حيوية: ينبغي لمعهد ما أن يحتوي على شائشة أقسام: قسم التمثيس، قسمم إدارة المسرح، وقسم السنغ غرافدا.

يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار حياة وتطور كل قسم في حد ذاته كما يجب على الاقسام الثلاثة أن تتعاون في مراحل محددة أو أن تتعاون فقط في مراحل خاصة: تمارين دروس التمثيل وعروض نماية السنة.

يهدف تعايش الأقسام الثلاثة إلى جعل الطلبة رجال مسرح واعين بكيل الحرف المسرحية، كما يهدف إلى التعاون على قدم مساواة واضحة. لمو كمان الحال كذلك لكانت قرق المسرح الجزائري المحترفة متقدمة بعشرين سنة. إنه سباق التداول في ملعب، وعملا بمثاله يجب على كل جيل أن يحضر الأرضية للجيل الذي بليه.

إن التعاون ما بين قسمي إدارة السرح والسينوغرافيا هو صورة مسبقة لما سيجسري على الستسوى المهنسي بين المخرجين والسينوغرافيين، من تجربتي؛ استفاد هذان القسمان من تكوين نظري يستند دائما إلى تماريسن تطبيقيه في المحادن واللدائن، تجهيسزات الخشبة، الديكورات الخ... وفوق خشبة مسرح المعهد المتوافرة على كل شروط العرض: الطبة المترف العمشان لعماد الندار، بكلمة أخرى الطبة المحود.

إن برامع الدراسة مهمة جدا. ويجب ان يكون التوقيت مرنا خاصة حين يتعلق الأمر بسدروس مقدمة من طرف اختصاصيين مدعوين لوقت محدود

(اسبوع او اسبوعان).

 ضارج الحديث أحصيتم المواد
التي تدرس... أليس في هذا إقراط؟

- بالطبع يمكن أن يبدو هذا جنونا لجاهل أو لواحد يتحكم في الحياة الثقافية لبلد ما انطلاقا من مكتب... لقد تمت تجاربي الماضية في مراكز تكوين حيث أعطى السؤولون أهمية قصوى للعتباد الذي يسمح بتكوين مكثف، ولقضايا الطلبة العملية، لمخزون أدوات البدراسة كان النشاط في البذروة لأن الحماس كان القاعدة الأساسية للطلبة، للمكونين، واللادارة، ينبغى إضافة أن مراكر التكويين هي بلدان حسبها إنتياج درامي يعبود لثباتُ السنين، لقبد فتحبوا علبةً البندور منذ زمس طويل، لتحريس الطالب من جميم المكبوتات الملازمة أو المفروضة من طرف محيطه، إن هدفهم هـ وإنجاح عملية كثيرة الصعوبة: موافقة التقنيات الخاصية لمفاهيم متكونة من دقائق متارجحة بين الذائية والموضوعية.

♦ همل تـ وجد طريقـة أو نظام
تفضلونه؟

كنّت دائما أشتغل مع طلبة يكونون متبارزين من الطراز الأول. في آخر العام علاراي الحون قد نميت فيهم احتجاجا عقلانيا على جميع النظم. امارس نوعا من البستنة مع الذين استطاعوا الاستمرار يتجهزوا هم أنفسهم الاكتساب طريقة شخصية بالارتكاز على انقان ما كان على هذه المراكز التي اشترت معها أن تضعه مدا الراكز التي اشترت معها أن تضعه حرباوات، وبهلوانات مهنة، رجال ونساء مسرح وليس أحادين الحجر، أو طفيليين مصيرهم الانطفاء مع موضة ولدت

ليصنش يعسض السينسوغسرافيين الجزائريين إنهم الآن دون أن يـدركـوا في مرحلة الهبوط. هناك المثل الذي يتحول حسب المشروع، وهناك المثل الذي يقطب نفس التقطيبة مهما كان المشروع. المشكل نفسه يطرح للمخرج والسينوغراق.

الحياة السرحية لبلدما مرتبطة بهذه الملاحظة.

• ما هي المقاييس التي ينبغي توافرها في مدرسي المسرح؟

_يجب أن يمارسوا. أن يأخذوا حذرهم من أن تعرضهم النظرية والمناخ المنقطع عن واقع المهن المسرحية إلى خطر الجمود لأن المدرسين غالبا ما ينزعون إلى إعادة خلق كيل شيء في هذا المكنان الغريب وهو قناعة الندرس، سأقنوم بناستطراد عن أصحاب الشهادات الذين درسوا خارج الجزائر. تعليم صباحب شهادة ما أن يحسب حتى الألف. حين يعود أو تعود إلى مصر أو إلى الجزائر أو إلى أي بلد عربي، تسمح الشهبادة بتعليم الطآلب الحساب حتى الماثة. هنا تبدأ المشاكل: يحتاج صاحب الشهادة إلى هياكل تحتية لتطوير ومصارسة ما كان موضوع دراسة في إيطالياء فرنساء روسياء كاليقورنياء براين الشرقية الخ...

المارسة السرحية المساشرة ضرورية: من هذا ضرورة مسارح التجارب وإلا أصيح صاحب الشهادة مرادفا للغبرة، العجرفة، الهزء، المرارة، والبركود، أن يطور صاحب الشهادة مشروع نهاية الدراسة في بلنده فذلك من طبيعية الأشياء وإلا شبوها قائد أوركسترا يمناع مان التعمق في أداء سمفونية ما.

● هــل تحدثتم مــع المؤسسات الرسمية؟

- ناقشت أغلب النقاط السالفة بوزارة

الثقافة في شتاء ٨٧ ـ ٨٨ دعاني مديس التنشيط والتبادل الثقافي إلى العمل لفترة على موضوع المعهد الوطئى للقن الدرامي والرقص ولكن الظروف العملية بلندن لم تكن مناسبة كثيرا لأسباب يطول شرحها. ● ما هـي برأبكـم انعكاسـات غياب

هناكل التكوين على حياة المسرح الحزائري؟

- الجزائر هي جمع جزيرة؛ ولا يوجد تواصل بن مجموعة الجزر الكونة لها. المعديات تعانى من مشاكل بنزين. لقد شاهدت ممثلين ممتازين في الجزائر، ومفرجين جيدين أيضا، وعملا جيدا في مجموعة؛ ولكن شاهدت أيضا بعض النماذج لأعمال تنتمي إلى علم الإحاثة، من عمل مستحجرين أو متخلفين فكريا. يجب أن تكون هناك تربصات عالية أو ورشات احترافية لتدارك بعض النقائص مثلما هو الحال في لندن أو براغ.

جمال (كلمة تشوك جلدي) العهد الكولنيالي هو دائما حي مع الأسف. إنه مثال سيىء يقدم إلى طلبة المعهد الوطني للفنون الدرامية والرقص وجرعة مخدرة للجمهور وللمسرح الجزائري. أعود دائما إلى هذا الشــذوذ الجزائرى: غياب نشريـة اتصال ما بين المحترفين الجزائريين. يبؤدى هذا إلى غياب عملية الاستيفاء، تشخيص الأمراض التواصل، وتوزيع المعلو مات.

في إبريـل ١٩٨٨ أرسلت ٣٢ بـرنامــج فيديو (١٥ ساعة تقريبا) إلى السيد وزير الثقافة مع الأمل في أن تحظي كذلك باهتمام وزيس الإعملام ووزيس التربية الوطنية. وهذا بهدف إعلامي تجاه الجزائر ريثما تنتهى مشكلة الحقوق.

كان بالإمكان القيام بترجمة ودبلجة هذه الوثائق المرضوعة بالإنطيزية من

طرف الفريق العربي لإذاعة (هنا لندن) (B.B.C) أوصت باتقاء «الاعتقال الإداري» لبرامج القيديو هذه. ولا أدري ماذا صارت، ولا أعلم أن كانت لها فائدة ما على الستوى الجزائري.

معنى الاتصال منعدم في هذه البليد: ييكو لى أن الاحترافيكة تثير الحذر والخوف. طوال هاتين السنتين الأخيرتين أجهضت محاولات مساهمتي سواء أكانت تماه بعض أجهزة الصحّافة، أو تجاة وزارة الثقافة، ورياض الفتح الخ... لقد أضعت الكثير من الوقت لكن أردت مرة أخرى أن أكون صافي القلب. لابد من وقت حتى نتكلم عن عملية تسكع فيما يخص العبالم الثالث أضيف إليهبا مصطلحي «فعل الباقلوفيه» و«فعل التحرر من الباقلو فيه» يرتبط المصطلحان بردود الأفعال المكتسبة، والشرطية. ومن الواجب تدبرهما.

• تحبون أن تقولوا أنكم رجل مسرح السيشوغرافيا في هذه المرطبة وبعد ٣٦ سنة من التجريبة الدولية ما هي الميرات التي تبدو لكم مهمة في

السبنوغ افيا؟

_إذا كان رسام ما يشتغل على بعدين، ونحات ما يشتغل على ثلاثة أبعاد فإن السينوغرافي يتلاعب ببعد رابع هو بعد الزمن: أريد أن أقول أنه يهتم بإيقاعات تنفس العرض. توجد هذه الإيقاعات في فضاء إذن في حجم مضاء بطريقة ما بقصد سرد حركى. الفضاء واقعى أو موحى به .. يمكن أن يكون مرهبا بالاحتجاز أو واسعا مركزا أو متعددا. السينوغراق معماري يتبلاعب بأبعباد وظيفية قصد تعيين مختلف المجازات الفضائية. مقياس التناسب الثابت عنده هو المثل.

بحب أن يكون لدي السينوغرافي إجلال للاتصال، معرفة الاستماع والتشارك، والتحليل، والمساهمة، وعليه أن يكون منجم معلومات، وأن يمثلك مغيري للحياة، ومعرفة بالتقنيات.

ينبغى عليه الاحتراس من المرضة بما في ذلك المُوضة التي أنشأها هو. وأن يتابع التدريبات إن كان يريد اجتناب انتحار مسزدوج: انتحسار المسرح وانتحساره الخاص.

• مع الغياب المحوظ للمعلومات حول التاريخ العالمي للعروض، ما هي المعالم التي يمكنك أن تقدمها للقاريء المهتم؟

_المعلىومات موجودة هشا وهناك عبر العالم، أقول لابد أن نكون على وعبى بالتقاليد الشعبية، تقاليد القيائل. إنَّ الأنترب ولوجيا منجم لاينف عندما تستخدم بمعناها اللازمني وإلا صار ذلك فولكلورا. تأتى بعدها المهرجانات الجماعية أو المقدسة التي عرفتها أوروبا وآسيا وافريقيا في الخمسة والعشرين قرنا الماضية.

يجب الاهتمام بالتمثيل الاحتراق وانعكاساته على الدراما الناشئة: القرون الوسطى _النهضة.

نفس الشيء بالنسبة لتطبور ما كان سابقا. حينما تتعرف فرق وانتاج درامي بفضل شكسبير، وبفضل معاصريه فإن ذلك يؤدى إلى تقنين الهندسة المعمارية بسقف، وخشبة، وقاعة مشاهدة.

القرن XIX وعبادة الوهم الخاصة به، وما هو خلف إطار الخشبة همو الشيء الذي يطبع أيضا الجزائر الستقلة، وهي لا تأخذ أبدا بالحسبان ما طبع القرن XX، وتعنى به رقض هذا الوهم البورجوازي الذي يعود تاريخه إلى العهد الاستعماري.

لم يعر أي اعتبار للعلاقات الجديدة ما س الجمهور وبين مناطق التمثيل، وأكثر من ذليك أهمليت العبلاقية الجديدة بين التجهيزات والكتابة الدرامية.

● هيل توجد مالاحظات تتمنون تبليغها للجزائريين انطلاقا من تحريتك م في السرح الشكسبري والمعاصر ؟

ـ ستكون ملاحظاتي من مستويين: تلك الخاصة باستخدام السارح الموجودة الآن، وتلك المتعلقة بهندسة الاتصال.

بفرض الفقر الفظيم في التجهيزات على المحترفين ممسارسية عنصريسة تجاه عروضهم: ينصبون عروضهم خلف إطار السرح قصد منافسة واجهات المغازات الحزينسة التسي تكسدر شسوارع المدن الجزائرية. إن القاعات مؤسسات جنائزية للمسرحيات سواء أكانت قاعة بيار بورداس (لا أريد أن أشتم ابن خلدون بإلصاق أسميه بها) أو قناعية المسرح الوطني، أو قاعة الموفار أو السرح الكبير والمركز الثقاف لعنابة (شاهدت عروضا بهذه القاعات أثناء المهرجانين) هالني فقر التجهيزات، وبالنتيجة الميزة الإحاثية للهياكيل التحتية الجزائرية. أكبر إقدام مخرج أو مخرجين توصلا إلى بعث الحياة ف عملهما بالبرغم من هذا الفقير العام في التجهيزات.

في أماكن أخرى كل متر من منطقة اللعب مضاء عن بعد، يمينا، من أعلى، يسارا، من الأمام وأحيانا من تحت، الشيء الذي يسمح لمسرح يضم ١٤٠٠ مقعد بأن ىكون لىه ٧٥٠ بروجكتبور. (ضعف منا يستحدم في كل المسارح الجزائرية)، ولسرح جوال يضم ٥٥٠ مقعدا بأن بنبر عرضا بواسطة ٢٥٠ بروجكتور.

يسمح هذا بتقليص عدد الديكورات

التي لا فائدة منها إلى الحد الأدنى؛ لأنه -حسب العرض _ يمكن إعطاء الأولوية إلى سبنوغرافيا ضوئية تسمح للممثل بأن يرى إذن وأن يسمع.

منذ سنتين الحصت في اجتماع مصع المحترفين على ضرورة إدخال تعديالات معمارية وصوتية على أجهزة العروض (طيبات __ صوت، ميسول الخشيبات، أستعمال المواد الصليحة) لا يمكن أن يسوي الكل بواسطة الأصبوات: فقيل لي بأن المواد الأولية مثل الخشب نادرة.. الخ... إيه حسنا استمروا في ممارسة عبادة لويس فيلب ، شارل العاشر و نابليون في انتظار قرون أفضل!

• أغلب المخرجين تمردوا منذ زمن طبوبيل على إطبار الخشيسة، هيل مين الواجب اشتراك المعماريين في العملية حتى تعالج قضايا معمارية الاتصال

_ في جانفي ٨٨ قمت بدردشة في حفل لمعماريين بولآية الجزائر، نصحت بالحذر من التجهيزات الالكترونية في الية المسرح، ويزيارة المسارح العالمية في أوروبا على أن تدرس كتجهيزات مثلما تدرس من وجهة نظر النشاط؛ لأنه لا شيء يعوض التجربة المباشرة لهذه الأماكن العاملة سواء أتعلق الأمر بوجهة نظر المستخدم أو بوجهة نظر الجمهور،

لا يمكن لتوثيق حتى ولو كان وافيا أن يعوض التجربة المباشرة لهذه المسارح والمراكز الثقافية المشار إليها في هذه الدردشة.

أنصح بالتواصل ما بين المحترفين والمختصين الجزائريين، في حالة ما إذا وجد من تكون معمارية الاتصال بالنسبة إليه ليست مفهوما متسما بالغموض والضبابية ينتمى إلى مذهب باطنى

لاختصاصين قدموا من أماكن أخرى. أشير ببناء مسرح كبير لا يتعدى ١٤٠٠٠ مقعد مدعوما بأخر للتجارب يضم من ٣٠٠ إلى ٦٠٠ مقعد في أماكسن أخبري سيكون هذان السرحان متوفرين بصفة آلية على مساحات للتضرين وورشات للإنشاء والتصميم، قناعنات للنشناط والتدريب، وكذلك على قاعات للأكل أنبسة، فعالة بل وباسمة.

من جهة أخرى أتذكر الجلسات التنشيطية مع فبريق التلاؤمية بمبدرسة فوكس آرت العليا في جانفي ١٩٨٨ كان الطلبة الخمسة بشتغلون على خمسة مشاريع لمسارح متنقلة حثنا عليها سعيد بن سلمة مدير المسرح الوطني الجزائري ف تلك المرحلة لسبت أدرى مصير ذلك كل ما أعرفه أن هذه المشاريع حسيما أذكر كانت قد حظيت بأحاديث في صحافة محترفة، وبكل تشجيعات السلطات... كما تقول الخرافة «التغريد أكثر أهمية من الحين».

لو أحتكم إلى أوبرا القاهرة المضوحة من طرف اليبابان إلى البرئيس الراحل السادات و«المستلمة» من طرف الرئيس مبارك على المعماريين الجزائريين أن بذهبوا لبلاحظوا ما يجب تلافيه.

● أشرتم إلى غياب الإعلام، الندرة، الفقر.. هل هناك مرة أخسرى إجراءات فعالة تشرون إليها؟

_لقد قضت دراجات الفيتنام على الترسانة الرهبية للولايات المتحدة الأمتركية. إن تترجيز، وجمود الهياكيل التحتية السرحية الجزائرية هو تنكر للضى تــــوري. على الجزائريين أن يتجهزوا، وأن ينتظم والتحديد حالما يمكن _ الشروط المادية للمناهب التي بتضمنها هذا الشعار الذي أصبح فارغا:

إيصال المسرح إلى الشعب والشعب إلى المسرح. وفي هذا الإطار فإن غياب نشرية اتصال ما بين المحترفين هو شذوذ فظيم.. يجب _ على مستوى كل مدينة _ استخدام مساحة كبرى مغطاة، مرأب مهيأ، وبعتاد إنارة يمكن أن يكون انطلاقا من الروايا الأربع للجزء المركزي للسقف. كما يمكن أن تكون بروجكتورات متنقلة، وكتلا متحركة على شكل مدرجات من ٢٢ إلى ٢٧ درجة للمتفرجين تعطي شكل مسرح دائرى؛ أو بالأحرى على شكل ٤ / ٣، ويمكن أيضا استخدام ملاعب بمدرجين أو بثلاثة مدرجات، أو خشبات ذات نتوء صخرى متناظرة أو لا متناظرة ويخلط الأرخبيل الجمهور بالمثلين ومناطق العمليات التي يمكنها أن تكون على وجه الأرض أو متدرجة في نقاط مختلفة من

ولقد اختبرت بنفسي هدده البدائل المتنوعة مع فرق تمتلك ذهنية الكومندو لا الوسائد المستديرة.

أفتح قبوسا فيما يخص التندريب على تقنيات العرض: صوت، إضاءة، صناعة حديدية وبالاستبكية، صباغة، معالجة الأنسجة، الرسم، الخ... سواء أكانت على مستوى المعهد الوطنى للفنون الدرامية والرقص أو على مستوى المحترفين، حدث أن نظمت للتونسيين (١٩٦٤)، للكنديين (١٩٦٩ _ ١٩٩٦) وللحكومة المكسيكية (ابتداء من ۱۹۷۸) زیارات مختصین بمدون المترشح إلى تعليم عملي ما، وإلى تدريب مكثف بمختلف التقنيات، كانت النتيجة نقل هذه التقنيات إلى البلدان المشار إليها، وتنميتها فيها.

يصبح مسرح المحاولة بوتقة تجريب وخبرة وتغريب وتعلسم، وتحقيق للمبتدئين وللمحنكين سواء أكانوا ممثلين

أو مخرجين أو سينـــوغــــرافيين أو معماريين، شعراء أو مؤلفين دراميين.

ف مثل هذا المكان يمكن ليستنة العرض أن تأخذ مكانها على أن يحرر - مثل هذا المكان _ من الكبت (نعم) التقنى.

يسمح هذا التصور بالبحوث الموصلة إلى السوجوه المتعسدية لهوينة جمعيسة حزائرية.

تنتمى هذه الطريقة بامتياز للدراجة الفتنامية أكثر مما تنتمي إلى حدين عاطفي أبلاه الإرث الكولونيسائي والذي شاهدت أحد أمثلته المكريه بمهرجان عنابة ٨٩، وبالقاهرة طوال صيف ٨٩.

لقد احتفظت بذكريات حية عن المداحين في طفولتي بقصر البوخاري، أو عمن شاهدتهم مؤخرا بمراكش، لم أنس معنى الارتجال المراقب، الطقس الدرامي يتراكب مع اللوحيات المضحكة أو الهدامية، لهذه الحلقات ما يعادل القفيص الصدري الذي يتوسع ويتقلص، وعروضها التي تتوسع وتتقلص، أثناءها حلقة المشاهدين تتلاءم بمشقة منع المسارح الموروثية عن العهند الاستعماري.

فعلى الذين يملكون معنى المعادلات، ومعنى ما للتخيل في عبلاقات المتفرجين بمناطق التمثيل حل هذه الشكلة المثيرة لتقنية البراوي (سواء أكنان يتحدث أو يغنى أو يقوم بالاثنين معا) والتي اهتم بها اليونانيون، شكسبير، سترافسكي، أورف داف وبسريخت. إذا مسا استثنيناً اليونسانيين وشكسبير فإن معمارية الاتصال لم تـؤخذ بالحسبان، إذن فعلى الجزائريين أن يكتشفوا أرضية للطيران عامرة بالمكنات.

تناولت الاستطرادات السابقة المشكلة من وجهة نظر الباديء كما تناولتها بالنظر إلى الواقع الراهن.

تجربتي كمتفرج أثناء مهرجانين (الجزائر ٨٨، عنابة ٨٩) جعلتني ألس بالاصيع تأخرا معتبرا مرده هيمنية جو من الخدر.

هل ولد المسرح الجزائري بفعل الحاجة العميقة أم كان نتيجة _ في بدايات ـ رد فعل شرطي لبلد حديث الاستقالال يقلد الدول المتطبورة مثلما نشترى سيارة لأن الجيران لديهم واحدة؟

للسلطات الجواب، ولمنشطى الفرق، للمجترفين التعريف بشكاويهم بواسطة نشريات اتصال، وللمستحجرين أن بنسجيوا إلى حظائر التحافة.

إن المرجانات من وجهة نظر معمارية الاتصال هي تكرار مثير للشفقة، وعديم الجدوى، لست غيورا من كون زملائي قد استسلموا لقيد لغة الصم البكم.

لن أحسن القهم، وداعا.

- أية دراما - زيادة عن الرقابة -تعيشها الكتابة الدرامية؟

هناك قطعة الحياة كما تظهر يوميا في الشارع وفي أماكن أخرى على شكيل تلفرامات _ إلى حد ما لذيذة _ من التعبير الإنسائي الأمر يتعلق هذا بمراة مزدوجة؛ فمن جهة الحالة الثقافية لشعب ما ومن جهة أخرى قضايا السرح.

الشعبوب تمارس كافكا، يبونيسكو، بنتر، مروزيك. من هنا الرآة السرحية لوضعيات أو حوارات مسرح اللامعقول. فلو اكتشفت الحياة الثقافية وتظاهراتها يوما حالة سوية ما، فإن بعض نجاحات البوم ستعد أعمالا هجائية من أجل البقاء أكثر من أن تعد عصلا ثقافيا بالمعنى الدقيق.

من الواضيح أن مفردات لغة محدودة،

عارية من البلاغة المحذلقة أو المتعجرفة لا
تدل اليا على نتيجة فقيرة فتصت مدارات
أخرى أثر بيكت وبنتر في الكتابة المسرحية
بفضل مفدردات سهلة الفهم، ولكن
معالجتهما للوضعيات وردود أقعال
الشخصيات إزاء صدماتها هي التي أدت
إلى تجديد المسرح المعاصر. إنها مسالة
المكة وعبقدية، لأن نوتات سلم الانغام
تبدو مختقة إذا ما أداها بتهوفن أو مغني
سوة.

أننا أحنر أيضنا من كيل أشكال الديماغوجية الآيلة إلى شعبوية مشكوك فيها والتي تدعو إلى مدهب في كتابة المسرحية؛ فتصبح عقبة، وتؤدي إلى تعبير مبسط وإلى شخصيات من غير عمق لانها التنوع اللانهائي في الحالات الإنسانية لمخاطرة تستدعي من رجال المسرح تنقيبا على مستوى الكتابة والتمثيل على حد

وجه آخر من السؤال: هل تعرف الكتابة الدرامية مشكلة لغة؟

ـ أتناول هذا الجانب انطلاقا من عملي على النسخة العربية لعطيل والتي وضعها الفقيد طاهر الخميري وذلك احتفالا بالذكرى الماثوية لشكسيع بتونس غداة افتتاح مسرح الحمامات في ١٩٦٤.

المناح مسرح الحمامات في ١٦١٥. يؤكد العمل على هذه النسخة مـا قلته إعلاه، أعـرف أن الجزائريين في علاقتهـم باللغة أمارنة بـالتونسيين للاسباب التي نعلم، لقد توصل الدكتور الضميري إلى لغة مفهومة من طرف الجمهور لحركيتهـا الدرامية وخلوها من وهم الرضى على الذات وممـا هونظـري، لغة تـرتبط دائما بالموقف. تـدور حكاية عطيل في البندقية أثناء النهضة، وكتب شكسير مسرحته

في ١٦٠٤. إن أغراض المسرحية أكثر قربا من حيث التسلسل التاريخي من ذروة الحضارة العربية من العرب اليوم، لقد كان الطاهر الخميري واعيا وبلغ من خالال اختياره للمعادلات الكاملة الوضوح درجة دالة من وشاقة الصلة بالموضوع تنطبق على جمهور القرن العشرين،

ماذا يمكن أن يقدم المربرتوار العالمي للمسرح الجزائري؟

يمكن للدراسة العامية للربرتوار العالمي الكلاسيكي والمعاصر أن تغني المشهد المسرحي الجزائري، دون تمييز. أذكر الأسبان الكبار وعلى راسهم تيسود ومولينا، جولدوني، تشيكوف. معاصري شكسبرا الخ... نرعتي أنا هي التفكر في الكومييات المبنية مثل ميكانيكا الساعة؛ ماصية صارت نادرة، إذ أنها تفرض على للمسؤولين الذين يقدمونها عدم غش ما تتطلبه هذه المسرحيات، وتفرض على تتطلبه هذه المسرحيات، وتفرض على المثاين أن يتمرتوا بدنيا، وعلى المغرجين الجزائري.

إن قضايا الاقتباس مهمة ومتعددة؛ وكثيرا ما تعكس مستوى نضج أو خبرة المسؤولين. كان على الفرقة التي قدمت محزام الغولة» أن تقدم أيضا مسرحية كاتوبية ستكون إصابة مزدوجة للعاطفة والاهتمام لما تقدم من طرف الفرقة نفسها. وكذلك الأمر بالنسبة لمروزيك الذي كان منطلق «بابور عزق»؛ ولكانت المقارنة منورة للجمهور.

أحذف من استطرادي أولئك الذين استعاروا دون أن يشيروا إلى مصادر استعارتهم. يجب القضاء على اللبس أثناء عملية الاقتباس وإلا لماذا يكتب الكاتب مسرحيته الخاصة إن كان قادرا؟

● الجمهـور بـــدهـــي إلى المسرح

للضحك أكثر مما يذهب للتعليم...

دالشعب الذي لا يضحك، مثل سائر في العالم العربي عن الشعب الجزائري. لا تشهر وسائل إعلامنا ببرنامجها للضحك والهزل. المزاح، الضحك، الهزل صمامات أمن، وغياب الضحك يحرف الكتابة في المكرر من الكلام الوقعي، والجمل المقتضبة التي تجلد عاديات الحياة اليومية تحت التصفيفات الفجائية. ففي غياب مأمور عمومي للسخرية والهزل عن طريق وسائل الإعلام تصبح احيانا هذه الجمل المقتضبة نوعا من تتبيل عن مريح وهده،

في المناطق ذات الامتياز ولانها مدفوعة اكثر نصو حالة سوية يربى الجمهور لتذوق انسجام الكل؛ إيقاع العرض والعناية التي ينسق بها هذا العرض جميع مقوماته التي تكونه.

أشتغلتم أكثر من مرة على المسرحية نفسها، فهل كانت من نسخ مختلفة أم من نسخة واحدة?

- بالنسبة لموضوع النسخة فقد وجدت بعض المعارضة ملجا على أعمدة جريدتكم مس هذا واحدة من الاختين أيت الحاج التي أقدمت على إضراج «موت سائق عربة» وقد كانت المسرحية - فيما أعلم - موضوع اشتغالها في تحضير دبلومها في المعهد السوفيتي الذي درست فيه أجد أنها - في إطار المهرجان - كانت تمتلك الكثير من النزاهة والشجاعة أكثر من

الآخرين.

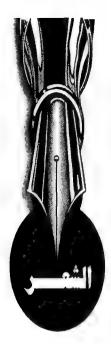
عملت مع نفس المذرج على نفس المدرج على نفس المسرحية الشكسبير. عملنا نسخة أولى ثم لان المسرحية في العمل عليها في بلد آذر، ونصن نتابع تعميق بحونتنا وصلنا إلى عمل أربع نسخ لهذه المسرحية كان ذلك حال «ريتشارد الثالث»

من ثمة فإني لا اعترض على واحد يعمق عمله، وهو بصدد تعمق ذاته يبدو لي أنه لضلال أن نندد بهذا السلوك لأنه لا يمكنه إلا أن يكون مفيدا للمخرج وللفرقة وللجمهور.

لو سمعت غدا أن «مـوت سائق عربة» قد اعيدت من طرف نفس المخرج في نسخة أخرى ولـدت من الأولى فسانتشي بالغبر لأني ساقول: هـاك. اكيد هناك ملاصح جديدة سيكشف عنها. وهو ما لا يمكن إلا أن يهم المسرح في نموه، وحوياته، وبالتالي فـإن الحكم السلبسي على هـذا السلـوك الاحتراق بيدو لى كامل العقم.

♦ من غير الاقتباس كيف يسرتقي الانتاج الدرامي؟

_ يرتقي بمسابقات للمسرحيات المديدة تتوج بجائزة، تكون بدورها بمثابة مخبر إنتاج لعرض ما، يمكن لهذه المسابقات أن تنظم على المستوى الوطني مثلما يمكن أن تكون على المستوى العربي، ويمكن أن تكون بمساعدة الصحافة العربية. وباختصار: يجب عصر جميع المكنات وتحريكها حتى تسمح بتدفق الاكسجين.



مهدي محمد علي	🗆 رباعية التدرج
	🗆 السقر الغامض
بندر عبدالحميد	
1	🗆 القصيدة الرمادية

رباعية الترج!



• مهدي محمد علي

١ ـ طرديّة

إذا ما بدت في باحة البيت خلتها بُدَت مثل ثلج يرتدي زرقة السما بداض لها، لا يستهان بنوره تردّى سماء الثوب جلا وأهضما وراحت ذراعاها تنوسان مثلما شعاعين تحت الشّعر يهطل أسُحما تدورُ على أرض الدّيار بمائها تزيلُ غبارا أو تلمّعُ أنجما لها كلَّ يوم جولة في ديارها ولى جولة فيها.. وما كان أعظما!

۲.ضحی

«.. نؤومُ الضحى لم تنتطق عن تفضُّل» نؤوم الضحي لم تنهض الآن والضحيء علا، وهي مازالت تنامُ وإنني، أراقيها.. لم تفتح البابَ، والندي يذوبُ على أسوارها فكأنّما، أرادت ضحاها الظهر والظهر سلما إلى نومها حتى المساء وكلما أرادت ضحاها كان فالنومُ في الضحى حياة لها وهو التفتُّحُ مثلما تعودُ إلى الدنيا، على الحسن كالندى!

٣- ٹيل

الثوبُ الأسود في الليل الباهت يُطلعُ وجهكِ أبيض في الشرفة يُطلعُ عُنقك كالضوء احسُ بنسمته تلسعني بيضاءً وأشياءُ الليل تثرثرُ فالثوبُ الأسودُ يحوي

٤_ذراع

ذراعٌ مثلُ نورِ سماويِّ ـ شديد الأرض! ذراعٌ من فجوة في روحي أراها!! ذراعٌ لا ترتدي إلاّ بياضها!!!

حلب ۲۲/۲۲/۱۹۹۶



السفر الغامض

● شعر: بندر عبدالحميد

-1-

حين مللت الأوراق نهضت بصمت ومشيت وحيدا وتركت الباب ورائي مفتوحا في الدرب الضيق مر رجال ونساء لا أعرفهم هذا ارجل مهزوم منذ الحرب الكبرى هذي امراة لا تشبه أي امرأة في صفحات الأزياء وأنا أمشي وكاني أمشي فوق الماء وحيدا كنت أدور وأبحث عن احلامي المكتومة عدت بصمت ووقفت كتمثال يوشك أن يتساقط عند الباب المفتوح رأيت المرأة تقرأ في أوراقي أشعارا لم يقرأها أحد حتى الآن!

- 7-

آخر قطرات القهوة في هذا الفجر البارد تتجمد فوق الشفة السفل كنز القبلات السرية يتساقط مطر فوق الوجه المسحور ويفسل آخر قطرات القهوة وتظل بقايا القبلات السرية في الشفتين.

حول الأبواب السبعة لاشيء الآن سيحدث زمن يتكسر مثل جليد تحت حوافر خيل في منتصف الليل

- £ -

دائما هناك حقببة شبه فارغة في هذا السفر الغامض قميص وأوراق أقلام ملونة وأوراق أدوات الحلاقة وأوراق حكامات ورسائل حب وجواز سفر يصدر بصعوبة دائما وعلى ارتفاعات عالية يمكن أن يحدث حب في طائرة فوق ممرات النسور وأنا أغرف الثلج من الغيوم وأراقب السفن الحربية في البحر وليس معي سوى أوراق وأطول قبلة في التاريخ!

القصيية المعادية



● شعر / أحمد غراب

انسا هنسا بين اكفساني أصيسخ إلى قوافل الريسح تعدو فوق مقبرتي اشسمُ بسالظسنُ السوان النهسار كما كانت تشمُ مخاض السحب أوديتي ارنسو صهيل الشواني كلما انكسرت سيقانها وارتمت صرعى كازمنتي مازلست املك إحسساسي كموقدة

004

عـــامٌ وشـــدٌ صقيــــع الموت خيمتـــه في أضلعــي وتمطــيًّ الملــح في رئتـــي عــامــان واحترق المرجـــان وارتحلـت في ذكـريــات الثــري خلجــان أوردتي لا تعصرُي غيمة الذكرى على كفني غصارة الغيم تدمي اليوم أتربتي أبغسى رقسادا دخانياً بسلا قلسق فكم ركضت طويالا خلف أدخنتي وكم صلبت العشايا من جدائلها على رموشي فكان السُهُدُ معصدتي

كهـودج من غبـار عشتُ منطلقـا
خلف القصيـدة في وديـان أخيلتـي
أطـارد الكلمـة العــذراء ممتطيــا
أصـابعــي راحـالا في جــوف محبرتي
مسـافــرا داخلي سعيـــا بــلا أمــل
عــن الـرؤى في سراديبــي وأقبيتــي
مهاجــرا كطيـور الحقــل من بلــد
جـوعـى إلى بلــد عطشــي بجمجمتــي

غيمية وضباب الوهم امتعتي والآن ادري كما تدرين زائرتي اني بنيست على الكثبان مملكتي وان كل حدودي لم تكن ابددا غير المسافة من صوتي لحنجرتي

وكسان دربي رمساديسا وخسارطتسي

فالا تكوني أعناصيرا معنزيدة تغتال نوم الشظايا تحت أغطيتي فللشظاينا أحناسينس لها لغنة ووهوهات الشظانا لم تكن لغتى

未未未



🗆 قطار يوم الاثنين

نيروز مالك

🗆 حلم الأجفان المطبقة

د. أحمد زياد محبك

المنا المالياتين

نيروز مالك

«إن طيفا غير غريب علي يخفق من حولي فأتذكر حبي الجنوني الغابر»

● بوشكين

في يوم توديع زليخة إلى مثواها الأخير، نسي أهالي القرية جثمانها بعد أن تعلقت أبصارهم بالمحطة المهجورة، بنظرون، وينتظرون مرور القطار.

كان القطار يمر في كل يوم اثنين، منذ أكثر من سبعين سنة، ببدأ في الظهور من وراء السلسلة التلالية كخيط أسود صارم التقاطيع، يرافقه خيط أبيض غليظ ينبعث بتموج من المدخنة، ويمتد على ظهر القطار، ثم ما يلبث أن يتناثر عاليا في ينبعث بتموج من المدخنة، ويمتد على ظهر القطار، ثم ما يلبث أن يتناثر عاليا في كافعي كسل ابتلعت أرنبا فلا تستطيع التحرك بنشاط إلى الأمام. أما الصمت فكان قد ساد بينهم، وحلق كما كان يحلق فوق زليخة، في كل يوم اثنين، عندما كانت تخرج من الباب الكبير لدارها، ثم تقف قليلا بقرب الجدار، تنظر إن كانت المحطة لانتزال موجودة أم لا! لأن كثيرا من الأمور والأشياء قد أزيلت خلال السنوات الماضية البعيدة، منذ أن خرج وهيب من القرية ولم يعد إليها حتى اليوم.. عندما كانت زليخة تتأكد من أن الخيط الاسود لايز ال في مكانه، ترتاح، فتغمض عينيها و تنتظر قدوم القطار كالإيام الماضية.

في يوم توديع زليخة، كان الجميع يتصدثون عن تلك الحكاية التي حدثت. كانوا لا يذكرون في أي يوم حدثت بالضبط، أو في أية سنة وقعت! ولكنهم، جميعا، كانوا متفقين، على أنها وقعت منذ أكثر من سبعين سنة مضت. أمنا الذين كانوا شهود عيان على وقائعها فمات اليوم أخرهم، إنها زليضة ..علاوة على ذلك. كنانت هي بطلة الحكاية بالمهوم العصرى للقصة اليوم.

ابتدات القصة بهرب وهيب من خناجر والد زليضة ورجاله وسلاحهم، ففي اللحظة التي كان والدها يجدل فيها حبلا ويجعله مشنقة.. وصله خبر فرار وهيب من الاسطبل الذي كان محجوزا فيه، فأهمل الأرجوحة التي صنعها لرقبة الهارب، وامتطى فرسه وحاول اللصاق به.. ولكنه وصل المحطة متأضرا، لأن قطار يوم الاثنين كنان قد حمل وهيب ومضى به إلى حلب قبل نصف ساعة.

وصل والد زليخة ومن خلفه يتدافع رجاله إلى المحطة الخاوية.. فسال ناظرها، إن كان وهيب قد ركب القطار أم لا؟ هـن ناظر المحطة راسـه، أن نعم. سالوه: «هـل كان؟ هادئا أم مضطربا؟». أجابهم: «كـان هادئا، ولكني اسـت قلقا وتساؤلا في عينيـه، هذا هادئا أم مفسط والأهـرى ينظر باتجاه القرية كـانه ينتظر أن يصله منها أحـد ما، وقد سالنـي: إن كان القطار سيـاتي اليوم بالتـاكيد؟ أجبتـه، نعم.. سيأتي في وقتـه تماما.. سالني أيضا: متى سيصل؟ أجبته في الساعـة العاشرة بالضبط سيكون في المحطة.. وما أن أتى القطار، حتى ركبه وسافر. وقد أجابني، عنـدما سالته إلى أين يريد الذهاب؟ قال إلى دقشلة أترك، في حلب لاتطوع في الجيش، تابع ناظـر المحطة: «لقد استفربت كلامه، لان الشبان يهربون من الجيش التركـي الذي بـدا يهزم في الحرب، فكيف يـريد هـذا الاحمق أن يذهب إلى الموت برجليه؟».

في يوم توديع زئيخة، أفلتت السنة الناس مـن عقالها، عادوا يتحدثون عن تلك القصة القديمة بعد أن كتموها في صدورهم سنـوات طويلة.. ففي السنوات العشرين الأولى من الواقعة كتموها خـوفا من بطش والدها، أما في السنوات التي تلـت ذلك فكتموها احتراما لمشاعر زليخة. لذا بقيت حبيسة في صدورهم وقلوبهم.

سنال والد زليخة السائس: «كيف هرب؟». كان السائس يرتجف، لان كارثة ما واقعة عليه لا محالة! أجاب: «لا أعرف... التهيت بالهـر الوليد خمس دقائق لا أكثر.. التفت فلم أره!. سبال والدهـا: «أصدقتـي، ألم تقفىق معه على الهرب؟ أقصــد ألم تهربه؟». عـوى السائس: «سيدى!»، وانكتم بقية الكلام في فمه.

هز والد زليفة رأسه وقال: «اهتم بالمهر إلى حين عودتي، ولا تضادر الاسطبل..» واليوم، لا يزال الناس يتذكرون كيف شنق والد زليفة السائس في الباب الذي هرب منه وهيب.. وعندما نفض يده منه، ذهب إلى ابنت، فوجدها تنتظره بتحد رغم صفرة وجهها، ابتسم لها، وقال: «والآن، ماذا تعتقدين أنا فاعل بك؟».

كانت زليضة تنظر في عمق عيني والدها، فترى، رغم جنونه، انكسارا، ضعفا، ترى عجزا، فقررت، إن خير رد هو الصمود في وجهه، وليكن بعد ذلك ما يكرن.. ورغم صغر سنها، كانت تتحدث مع والدها كند له. قالت: «قبل أن أجيبك بكلمة، أريد أن أسالك، أتسمح لى بذلك؟».

ظل والدها يبتسم وقال: «تفضيل با بنت الك...». سألته بعد أن قالت له منبهة: لا

تشتم نفسك يا أبي. سألته: «ماذا فعل وهيب حتى تثور عليه هذه الثورة؟».

ظل والدها صابرا متمالكا نفسه وهو ينظر إلى ابنته وعلى وجهه مسحة من السخرية. ما لبث أن أجاب: «لم يفعل شيشا يا بنت الكـ سوى أن مرغ شيبتي بالـوحل..؛ أجابته: «لم يفعل ذلك، أنت الذي تتخيل الأمر على هذه الصورة!».

صرخ بها: «اخرسي..". ولطمها بأقوى ما يستطيع على فمها، فارتدت إلى الوراء والدم يسيل من بين أسنانها.. ولكنها تابعت بإصرار: «نعم، لم يفعل شيئا. إنما أنت تتخيل ذلك..ه.

صرخ بها ثانية: «قلت لك اخرسي..». عاد والد زليخة إلى الابتسام وسال: «لم تجيبي على سؤالي، ماذا تظنين أنا فاعل بك؟». قالت: «لقد أجبتك، لا أعرف». ثم تابعت: «افعل ما يعط لك!». قال والدها: «إذن..». وسكت، ثم تابع: «غدا منذ الصباح سيحمك رجالي إلى بيت وليد، ابن الحجي آغا، أنت تتذكرين انه طلبك مني فرفضت يومذاك... صحيح هو ابن لأغا مثلي ولكنه كان رأيي في ذلك اليوم، لا يليق بك.. أما اليوم فسأزوجك منه، وهو خير عقوبة لك..». تحرك والدها خطوة إلى الوراء، ثم توقف وتابع: «أما عندما أضع يدي عليه خيا ذاك الكب الأجرب الذي لو لاي، لمات جوعا منذ سنوات.. عندما أضع يدي عليه سأسلخ جلده..».

ردتُ زليخة على والدها مباشرة: وهيب ليس كليا، إنما الكلب هو وليدك الذي تريد أن تزوجني إياه...».

نظر والدها إليها وقال: «أقلت وليدى يا ابنة ال...».

ردت عليه: «نعم إنه وليدك، إنه جروك وكلبك وأعرجك..». وانفجرت بالبكاء وهي تهجم على الباب الذي أغلقه والدها وراءه وهو بشتمها.

في يوم توديع زليخة، لم يقتنع احد بانها فاجرة، رغم أن قصة الحب التي كانت بينها وبين وهيب غير مفهومة! لأنهم لا يعرفون، كيف يمكن لابنة أغا أن تحب فلاحا معدما، يممل بالأجرة عند والدهاة وهكذا أخذ كل واحد منهم في هذا اليوم الذي يـودعون فيه زليخة إلى مثواها الأخير، يتذكر جانبا من تلك الأحداث بعد أن وصلت إليه بهذا الشكل أو ذلك، ثم أتفق الجميع على أن زليخة فتاة لا مثيل لها في صلابتها وإخلاصها وجراتها أيضاً. الكل يذكر كيف خـرجت في أول يوم اثنين من البيت الذي انتقلت إليه كـزوجة لوليد الأعرج، وأسندت ظهرها إلى الحائط، ظلت تنتظر حتى مر القطار.. وعندما لم تجد خـرجت، أطرقت حزينة ودخلت البيت. قابلها زوجها الاعـرج، وسالها: «الماذ خـرجت».

رمقته بنظرة احتقار ثم قالت له بتحد: «لأرى إن كان سينزل من القطار أم لا؟». تجاهل زوجها القصة وسأل:«من سينزل من القطار؟!

ضحكت وأجابت: «هل أنت غبي أم تتغابى؟ من سينزل من القطار غبر وهيب؟ تساءل زوجها: «وهيب؟» ابتسم ثم تابع: «حتى ولو نزل سيجدك زوجتي». سألته: «هل أنت مقتنم بأننى زوجتك؟ أنت تطم!».

قال لها بشيء من القسوة: «بل أنت التي تحلمين!».

احمر وجاً زليخة، ولكنها صممت أن ترد له الصباع صاعين كما يقولون، فبأجابته بسخرية: «نعم، حتى هذه اللحظة التي تتصدث عنها أحلم بأن وهيب زوجي وليس

غبره..».

صرخ بها: «اخرسي يا كلبة، يا..». وجـرى أول اشتباك بينهما فكسرت فيه يـد وليد.. بعد ذلك، الكل يذكر أن زوجها لم يتعرض لها أبدا، كان يقول لنفسه، يا لها من كلبة شرسة؟ الكيل يذكر كيف كانت تخرج في صباح كل يوم اثنين تحدق في الخط الحديدي الذي سيأتي فوقه القطار حاملا لها وهيب أكثر من سبعين سنة. الكل يذكر يوم وصل القريبة خبر مقتله في اليونسان فلم تبك زليخة، إنما ابتسمت وقالت: «هذا غير صحيح. وهيب لن يموت، وهيب سيعود، هـ والذي وعدني بذلك. لقد قال لي، سأعـود. أما الآن فيجب أن أهرب.. لأن والدك جن بعد أن وصله خبر حبنا. سأذهب وأتطوع في الجيش، ثم آتي وآخذك ونرجل من القبرية.. نعم، هنو الذي قال ذلك. هو الذي وعدني بذلك.. و هيب لا يكذب، لأنه لم يكذب على أبدا..». الكل يذكر كيف هز الناس رءوسهم إشفاقا عليها، حتى إن بعضا منهم قبال: «لقد ذهب موت وهيب بعقلها!»، ثم لامبوا الشخص الذي نقل الخبر إليها.. ومنذ ذلك اليوم لم يعد أحد يتحدث عن وهيب أو الحب الذي كان بينه و بين ذليخة .. الكيل بذكر كيف هيزت و فيقة رأسها و قالت: «كانت زليخة تشاهد و هيب، كما أخبرتها، في كل ليلية في نومها وهو يقبول لها انتظريني يا زليجة لم يبق إلا القليل لانتهاء الحرب.. سأعبود إليك بعد ذلك إلى الأبد...». وقالت وزيسرة: «كانت زليخة كثيرا ما تأخذني إلى بيتها، وتجلسني أمام الصندوق لتريني الثياب التي تخبئها لترتديها في حضور وهيب الذي وعدها بالمجيء». أما وداد فكانت تقول: «لقد أرتني زليخة أكثر من مرة المحرمة التي ستبللها بدم عذريتها عندما يأتي وهيب ويتزوجها!».

ف يوم توديع زليخة، الكل يذكر كيف كانت تتزين وتلبس أفضل ما عندها من الثياب، وتخرج من الدار لترقب القطار الذي يمر كل يوم اثنين بطيئا بقرب تلك الشجرة التي قبلها وهيب أول قبلة، تشعر بفرح غامر عندما ترى الخيط الأبيض الغليظ المتصاعد من مدخنة القطار، تطرب لسماع صوت القطار وهو يصفر عندما يقترب من تلك المحطة المهجورة التي قابلت وهيب فيها أول مرة، يوم احتميا من المطر الغزير الذي انسكب سيولا في الوادي.

في رم توديم زليخة أنتظر أهالي القرية أكثر من نصف ساعة، انتظروا إلى حين مرور قطار يوم الاثنين الذي كانت تنتظره زليخة، قد يأتي؟ قال أحد الذين جهزوا جثمان زليخة للخروج به إلى مثواه الأخير.. قد يأتي وهيب في آخر قطار يمر وجثمانه لايزال. فوق الأرض.

في وم توديع زليخة شاهد أهالي القرية كيف مر القطار واختفى صوت صفارته وخيط دخانه الغليظ.. أما بعد دفنها بأكثر من سنة فكانوا يمرون ببيت زليخة في صباح كل يوم اثنين ويتساءلون: «أين زليخة؟ لماذا لم تخرج هذا الصباح؟». وعندما يتذكرون، إنها ماتت ودفئت منذ سنة.. كانوا يلتفتون ويبطئون في سيرهم منتظرين مرور القطار لعلهم برون نزول وهيب منه ليجروه عن انتظار زليخة الطويل له.



قفزت من سريري، لست أدري هل سمعت جرس الباب؟ كنت على وشك أن أغفو، بل لعلي غفوت، وقد رأيت حلما، ونادرا ما أرى أحلاما، أو لعلي بدأت في رؤية حلم، ولكني لا أذكر شيئا، ثم سمعت جرس الباب، ونهضت، وإذا زوجتي نفتح باب الغرفة وتدخل، وقد فاجأتني بقولها

_حامد في انتظار ك

لماذا يأتي إلى حامد في مثل هذا الوقت؟

نظرت إلى ساعة يـدي، الساعة الآن الخامسة، بعد الثالثة وصلت إلى البيت، كعادتي كل يوم، دخلت إلى الحمام، واستحممت، ثم انتظرت إلى الـرابعة حتى فرغت زوجتي من إعداد الطعام، حوالى الرابعة والنصف استلقيت في السرير، لم أنم، ولم أسترح.

حامد؟! لا شك أنَّ أمجد هـ و الذي أرسله، ولكني أعرف أنَّ أمجد قد سافَّر أول أمس

الجمعة إلى البصر ، هل ثمة حادث؟

_أهلا جامد

الحدقتان يكاد ينفجر منهما الدم، والوجه مصفر.

_ماڈا یا جامد؟

-أمى وأبى في انتظارك.

ـ ماذا حدث؟

ـ سترى في البيت كل شيء.

ـ هل رجع أمجد؟ .

وانفجر في بكاء مكتوم.

لا يمكن أن أقبود إلا بسرعة، هكذا دائما يقبول في، قيادة السدراجة النارية لا يشبهها شيء، لا قيادة السيارة ولا الدراجة العادية، حتى ولا السفينة ولا الطائرة، هو لم يجرب قيادة السفينة ولا الطائرة، ولكنه يرى في قيادة الدراجة النارية وحدها كل شيء.

لا يمكنني أن أتهم هناء، فأقول هي السبب، لا، قبلها كان لا يستقبر له على الأرض قرار، دائما ينطلق بدراجته، يبريد أن يطأ كل طريبق، بل كل أرض، وأن يتنسم وهو يقودها هواء كل بقعة، فلكل بقعة هواؤها، كما كان يقول.

السيارة لا تعجب، مع الدراجة انت تتحكم في كل شيء، تسيطر عليها بكل ذاتك، وتمتلكها بكل جرنياتها، وأنت وحدك، وهي وحدها معك، كنان لا يحب أن يحمل أحدا معه على الدراجة، أيا كان، على الدراجة أنت وحدك، يداك مشدودتان إلى المقود، تواجه الهواء بصدرك، تفتح له قلبك، تستقبله بعينيك، لا تطرف، ولا تغمض عينك، وفي لحظة تصدرك، تقتم منا الآلة، وتصبح الآلة جزءا منك، تتصل أعصابك بأسلاكها، ويختلط دمك بوقودها، فتقدوان معا كلا واحدا، لحظة تعدل العمر كله، ثم تعود ثانية لتدرك أنك تقودها، وتحس أنك معها، وهي معك، فتستسلم لها، كما استسلمت لك، وتتمنى لو

أما السيارة، فقد جربتها مرات ومرات، ما كنت أحس فيها بالمتعة، كنت أحس أني اسير على أربع، وأحاول جهدي كي أتحكم فيها، ولكنيي أحس أنها تبقى مالكة لشيء من إرادتها وإنها لا تنقاد في، وإني لا استطيع أن أمتلكها الامتلاك كله، لا أنكر أني استمتع بها، ولكن الأمر بالنسبة إلى الدراجة مختلف جدا.

نزلت على الدرج، أنا وحامد، ثم دخلت في السيارة من غير أن أقول شيئا، وانطلقت، وهو إلى جانبي، أختلس النظر إلى وجهه في المرآة، متجنبا سؤاله.

مرة قال في: أنا اعرف انك لا تقود سيارتك إلا على يمين المسامر العاكسة المغروسة في وسط الطريق، وتنظر إلى وسط الطريق، وتنظر إلى على يقين من انك تأخذ أقصى اليمين من الطريق، وتنظر إلى عداد السرعة، وإذا رأيت المؤشر قد تجاوز الستين رفعت رجلك عن دواسة البنزين، والاولاد من ورائك يضجون في المقعد الخلفي، وزوجتك إلى جانبك تضع شريطا جديدا في المسجلة.

هل رأيت؟! هذه هي السيارة، لا يمكن أن تكون فيها وحدك، ولا يمكن أن تنطلق بها، هل تعرف أني لا أقود إلا فوق تلك المسامير المغـروسة في وسط الطريق، وإذا أم يتجاوز عداد السرعة المائة والعشريين دفعت المقـود بكلتا يبدي، ولا تعرف كم أستمتع بتلـك المسامير، ولا سيما الجديدة، لأنها أكثـر نتوءا من القديمة، فكل مسمار يدفع بالدراجة إلى أعلى، ويجعلها تحلق في الهواء، هل تستطيع أنت أن تحلق بسيارتك في الهواء؟! نشوتي الوحيدة هي التحليق في الهواء.

كان يروي لي دائما احلاصا يرى فيها نفسه وهو يحلق فوق الدراجة، يقف على الدرجة الأولى ويقفز إلى اعلى، فيتجاوز أدبع درجات أو خمسا، ويحط على الدرجة الدرجة الأولى ويقفز إلى أعلى، فيتجاوز أدبع درجات أو خمسا، ويحط على الدرجة السادسة، ليقفز ثانية، يضغط على قدميه، يثني ركبتيه، يدفع بجسمه إلى أعلى، فيقفز خمس درجات أيضا، وأحيانا ياتي بدفعة من قدميه وهو محلق، فيتجاوز درجات أخرى من غير أن يحط، أخبرني أنه حاول تحقيق ذلك في الواقع، لكنه لم يقلع، كان أحيانا في الواقع، لكنه لم يقلع، كان أحيانا في الحلم يدرك أنه مجرد حلم، وفي ألحايين كثيرة كان يحس وهو في الحلم أنه واقع وليس حلما.

أمام البيت أوقفت السيارة، التفت إلى حامد، هـززته بقوة من كتفه، شم رفعت وجهه إلى، وأنا أحدق في عينيه، والدموع تسيل منهما.

ـ حامد، أخبرني، أمجد ماذا جرى له؟

ـ سترى الآن كلُّ شيء.

ونزلنا من السيارة، واتجهنا إلى البيت.

من أجل هناء يا أمجد؟ لا أستطيع أن أفهم؟! هل هناء هي المسئولة أم الدراجة؟! لست أدري كيف عرف هناء؟ كما لا أعرف من هي؟ هـل هي حقيقة أم خيال؟ هل هي واقع أم وهم؟ هل هي مجرد أسطورة؟

في يوم الجمعة من كل أسبوع ينطلق مع الفجر على دراجته، ليعبر السهول والوديان، ويتسلق الهضاب والجبال، ويجتاز الجسور والمعابر، ويخترق الانفاق، حتى يبلغ البحر، قاطعا عشرات الأميال من الداخل إلى الساحل، من البادية إلى البحر، ليصل إلى هذاء.

ليس في نساء الأرض كلها مثل هناء، أقسم أنه تعرف إلى إحدى عشرة امرأة، ولكنه لم ير فيهن مثىل هناء، ولم تكن هناء مثىل واحدة منهن، كانت تجمع كل ما فيهـن جميعا، وتتفوق عليهن، ثم تنفرد بما هو خاص بها، بعد ذلك كله.

سالته مرة: هل هي شقراء أو سمراء؟ فأجاب: هي هناء فقط، وليس في إمكان أحد من رجال الأرض كلها أن يفهم هناء، أو يعرفها، ســواي أنا، ولذلك لا فائدة من وصفها، أو الحديث عنها، هي وأنا، فقط.

أحيانا هي الماء وإنا الطين، وأحيانا هي الطين وإنا الماء، من خلالها عرفت سر ولعي منذ الصغر بالطين والماء والتراب وشعس تموز، في الشتاء كانت ساحة القرية تمتلء بالملر، وتتصول إلى مستنقع طيني، كان الأولاد يلعبون على أطرافها، وكنت أغوص في عمقها، ثم أخرج وقد تلطخ جسمي كلم بالطين، فأقعد في الشمس حتى يجف الطين العالق بجسمي ويتشقق، وعندئذ أعود إلى الماء كله بالطين، فأقعد في الشمس حتى يجف الطين العالمي بحسمي ويتشقق، وعندئذ أعرد إلى الماء لأعطس فيه ثانية. وفي الصيف يلعب الأطفال في ظلال الجدران، متفيتين من شمس تمز وكنت العب في العراء، تصت الشمس، وأتمرغ في التراب الفباري الناعم، ثم أغدو إلى البثر، وأنلق على جسمي دلاء الماء البارد، لم يكن في قريتنا نهر ولا برحر، هناء هي البحر والماء والتراب والطين.

واليوم لا شمس تموز تحرقني، ولا أمطار نيسان تغرقني، وأنا أقود الدراجة تحت المطر، أتمنى لو يتغلغل إلى جلدي ويخترق مسامي وينفذ إلى عروقي، لأصل إلى هناء وأنا مبلل، نديان، فترتوي مني ماشاء لها الارتواء، وحين أقود تحت شمس تموز أحس أن جلدي قد يبس وتقشر، فافرح، وأتمنى لو ازداد الحر التهابا، فانا مطمئن إلى أني سأغطس أنا وهناء، هناك في البحر، وأنى سأشرب عندتذ من الماء أكثر فاكثر.

كنت في الحقيقة اخلتف معه كثيرا، كمّا اختلف عنه، وإذا ناقشته في أمر، فافحمته فيه، كان يقول في، «هـذه السنة التي تكبرني بها لن تجعلـك أكثر حكمة مني، ثـم يقول: «إذا كنـت أنت قـد بلغـت الشـلاثين فاعلـم أني لـن أبلغها أبـدا، سـابقـي دائما في التاسعـة والعشرين،

وكنت أحبه، وأصدقه في كل ما يقول، كما كنت أقره على ما هو فيه، لأنني أدرك أن هذا هو تكوينه، وأن هذه هي فطرته وحقيقته وطبيعته، وأن ما هيو فيه ليس مسرضا ولا جنونا ولا عبثا ولا اصطناعا ولا تكلفا، وإنما هو أمر طبيعي فيه تماسا، بل إنما هو أمر خاص به، وهكذا سلمت بأمره، واعتبرته واقعا وحقيقة، وما عدت الومه على شيء أو اناقشه فيه.

امجد أقرب صديق إلى، بيل إن وصفه بصديق يكاد لا يكفي، على البرغم من إحساسي بأنه ينتمي إلى جيل آخر، أو طينة أخرى، وكان هو يعبر عن ذلَّك بصورة مختلفة، فيقولُ لى: «انت تشبه أبي»، وكنت لا أستاء من هذا الوصف، لأنى كنت دائما أبدي إعجابي بأبيه، من خلال أحاديثه عنه، ولما عرفني إليه ازداد إعجابي به، وسرعان ما توطدت صلتي به، ويسائر أفراد أسرته، وأصبحت أثيرا للديهم، لعلهم توقعوا أن أتمكن من رده عن الطّريق التي هو فيها، وأنا المتزوج وصاحب أولاد ثلاثة، ولكني نادرا ما كنت أحاول ذلك.

ولقد كان دائما يذهلني، فقد أكد لي مرة أنه وصل إلى هناء بعد ثلاث ساعات من السفر المتصل، شمس تموز شققت جلده، كما كان يتمنى، ونضحت كل ما في عروقه من ماء، وألهبت فؤاده إلى قطيرة بيل بها ظمياه، وأشعلت في داخليه لهبيا لا ينطفهاء، وهو يمني نفسه بالخوض في عباب بحرها اللجي، والغوص حتى الأعماق، وعب كل ما في اللجة حتى القرار، ولكنه أكد لي مقسما أنه عاد على دراجته بعد خمس ساعات أمضياها معا قباعدين على صخرة عالية، تطل على البحر، والموج بيزيد عند أقدامهما، ولا يكاد يلامس أصابع القدمين، وقد رفعا وجهيهما إلى نسيم البصر البليل، يتلقيان معا نداه الناعش، المنفوم بأصوات النوارس، يقطعها صوت تكسر الأمواج على صخور صلدة، لا تشرب من الأمواج شيئا، قال لي: لقد تعلمت كيف أستقبل النسيم بوجهي وأملاً منه رئتي وقلبي وأرتوى بنقائه الصافي، ثم أقسم مؤكدا أن يده لم تمس في ذلك اليوم يدها، وهما اللذانّ كانا قد غاصا من قبل مغامرات كثيرة في البحر حتى القبرار، والتقطا معا الأصداف، ثم ارتميها على الرمال الناعمية، التي تشرب الأمواج المتعاقبية عليها في غير ما انتهاء، ولا الرمل يرتوى، ولا الموج يستقر أو ينفذ.

كدت لا أصدقه فيما قبال، ولكني سرعان ما وجدتني أسلم بها يقول، وأصدقه، فلحديثه دائما سحر خاص.

ثم قبال: من يغص وهناء إلى القبرار يجد هنالك نبارا متقدة ليست كالنبار، هي البرد والسلام، على الرغم مما فيها من دفق وهج مستعر، وبعد أن تصطلي معها برد تلك النار الناعمة، وترتبوي من دفئنا الخدر، تطفو عندئذ إلى سطح عالم آخر، وتغفو على وسادة من هبواء، ويحلو لك النوم، وتطيب لك الأحلام، وهنالك تأتلق فبوقك في السماء آلاف الثجوم.

وفتح حامد الباب، ودخلنا، وإذا دراجة أمجد مركونة وراء الباب، لم نقف عندها، ومضينا إلى الداخل، ولكنى استطعت أن الاحظ أنها سليمة، لا كسر فيها على الإطلاق، وكأنما هي في انتظاره، مهيآة ليقودها وينطلق بها الآن، أو بعد قليل، ربما كانت مراتها فقط هي المحطمة.

ماذا بالنسبة إلى أمنه وأبيه وإخوته؟ لا أظن أنه مضطر إلى الكذب على أحد منهم، كما أنه ليس مضطرا إلى مصارحة أحد بشيء، ولعلى الـوحيد الذي يعرف عنــه كل شيء، ولا سيما بالنسبة إلى هناء، وأنا أعرف حقّ العرفة أنه بحب أمه ويقدسها، كما بحب أباه ويحترمه، والأهل يعرفون دائما أن للشباب مغامراته، وهم واثقون من أنه سيعود في وقت قريب إلى جادة الصواب، التي يقر بها أكثر الناس، ويمشون عليها.

وفجاة وجدت نفسي أغموص في لجة من المدموع والنمدب والعويسل والبكاء، وثمة

صندوق خشبيي طويل، ومن حوله الأم والأب والأخت، وأنا أقف أمامه، وإلى جانبي حامد، أين أمجد إنن؟! تـوقعت كل شيء، ولكن لم أتوقع ما أراه على الإطلاق، كنت كلما ودعته أحس أن ثمة حادثا ما سيقع، ولكن لم أتوقع هذا.

ـ هل حدثته يا حامد؟!

ـ لا يا أمي ـ إذن أحكى له، أحكى، ماذا تنتظر؟ عيني عليك يا أمجد؟!

_إدن أحدي له، أحدي، ماذا تقبطر: عيني عنيت يا أمجد:: __ وصل إلى الســاحل، و دخــل البلد، كــان يقود بسرعــة، كعادتــه، داس قطعة حجــر

وأجهش في البكاء، ولم يتمكن من المتابعة، فأخذ الأب يتكلم:

_حلىق في الهواء، كل النساس قالـوا إنهم رأوه وهو يحلـق في الهواء، ويداه تمسكــان بالقود، ثم حطت به الدراجة، فنزل على رأسه.

وعاد حامد إلى الكلام

_أسرع الناس إليه يريدون إسعافه، فقال لهم: «وصلت، وصلت»، ثم لفظ الروح. قال الآب:

ـ كم كان يحب السباحة في البحر؟ وصل إلى البحر، نعم وصل.

وأضافت الأم، وهي تجهش في البكاء

_ أنا أعرف ابني، كان يخاف الله ويخشاه، ولا بدأنه كشف عن بصبرته، فرأى الجنة، وقال: وصلت، وصلت.

و في أثناء ذلك كانت أخته تندب وتعول لاعنة الدراجة والسباحة والبحر.

لم أستطع قول كلمة واحدة، وأنا أحاول منع نفسي من البكاء.

وبسرعة نزعت مسامير الصندوق، وحدي، وكشَّفت الغطاء الخشبي، وكنت أول من برى وجهه.

هل يعقل أن أكون ما أزال نائما في سريري؟ هـل هذا كله حلم؟ مجرد حلـم؟ لا يعقل ذلك؟ ليته حلم، ولكن ها أنذا أمام أمجد، وهو نائم، ولا حلم سوى الحلم الذي أطبق عليه جفونه، خشية أن يهرب منه، وعلى شفتيه طيف ابتسامة، كم هو حلم ناعم وجميل؟!

ـ نوم الهناء يا بني

ووجدت نفسي أنتحي جانبا، لأمسح من عيني الدموع.



فاضل خلف	🗆 رجل من الرف العاني
	🗆 السفر في حدائق ماركيز
خليل صويلح	
	□ موزاييك دمشق
عبدالإله الرحيل	□ أوديب (قراءة مقارثة)
ثناء فتال	
	🗆 الصورة الشعرية
علاءالدين حسن	

عندما أقول إن الدكتور سليمان الشطى له الباع شاهد على ذلك.

الطويل في مضمار «السردية الشاعرية» ذلك المصطلح الذي أطليق علييه يعيض النقاد استم «القصية القصيدة» فإن ذلك يعنى الكشف عين الحدود القائمة بين كل ما هو أدبى... فهل هي كما هي عليه من حيث صرامتها وتحديدها وقطعها أو أنها امترجت بعد سقوطها وصار امتراجها ملحوظا لكل منظور راصد؟ فقد أصبح الكل يعرف أن الشعر قد اقتحم المسرح. ومسرحيات سوفوكليس ويوريبين وراسين ونجيب سرور وأمل دنقل وصبلاح عبدالصبور وغيرهم أكبر



بقلم: فاضل خلف

والملاحم الشعرية هي الدليل الأقوى على ما نقول. كذلك احتواء القصة على سطور شعرية سواء أكانت بأسلوب تحليل أم بأسلوب سردي. وهنا قد يسأل والشاعرية؟ فنجيب بأن الخلاف جلى وأضح فيما إذا كانت السردية تفضل انتهاج السطر الشعيري وفي الاسطر الشعيري الشرية ذاتها إذا كانت الأخيرة منفومة بالرنات الايقاعية الملوظة فتبوحي بأن بالرنات الايقاعية الملوظة فتبوحي بأن تتميز به السردية. الشعرية بجنوحها التتميز به السردية. الشاعرية بجنوحها الشديد إلى السردالروائي.

هذه الإجابة قيد لا تحدث لدي المتسائل أي اقتاع، فلي وله أكبر عدر في هذا لأن السردية والشاعرية والشاعرية نفسها قد امتزجا لدرجة أن الخيط الواهى الفاصل بينهما لا يكاد يرى إلا من منظور النقد التحليلي القائم على الجداول الإحصائية والرسوم البيانية. وقد وصف الأستاذ إدوار الخراط هذه الكتبابة بالكتابة عبر النوعية؟ الكتابة التي تشتمل على الأنواع التقليدية، إذ تشتمل عليها وتحتويها في داخلها، وتتجاوزها لتخرج عنها، بحيث تصبح الكتابة الجديرة في الوقت نفسه، قصة شعرية تستفيد من منجزات الفنون الأخرى من تصوير ونصت وسينما. وواضح أن هذا ليس سهلا إذا ما أردنا تطويع القلم لحظة من أجل المتلقى، ذلك أن هناك قيسودا صارمة بين ميا هو عشبوائي قائم على التخبط ومنا هو حبر يتيح «للأنا» الأنطلاق.

ما أوردناه لا يتناق منع تجليات سليمان الشطي الفعلية ذلك أنه يفتح نصوصه القصصية لأجل تعدد الدلالات، أو لأجل تعدد السؤالات، وهو لا يقر ما يريد سرديا مباشرا ذلك أنه يحرك قبلا

«الأننا» الشباعيرة لتباتي الألفاظ بيقين شعبري لمه مذاق خياص، هذا اليقين ذو السمت النباتيج عن رؤيية من منظور عقبلاني أو منظور وجداني، انظر إلى مبا يقوله في أولى قصص مجموعته «رجل من الرف العالي، القصة المعنونة بد «خدر من مساحة وهمية»: (ص ٢٠):

دصحراء منبسطة تغطيها عتمة أول المساء، الحلقة الكبيرة تهمهم وقد تبلاقى ظلام البرؤوس مع الصحراء.. يقية من اصفرار يعصب جبين الأفق، حديث ممتد، أجساد تنحنى ثم تجسد متممة بقية الصلاة،.

وإني لاسالك: هل هذه الكتابة تماثل ما اعتدناه من كتابة قصصية معتدة ومتوقعة. إن وصفه التمهدي للصدث يقترب بشكل أو بآخر من أساليب الكتابة الشعرية في الوقت نفسه يتباين مع كل قاص قد عنى قبله بمنهج السردية تصام تدعن نفسها وتتكثف زمانيا ومكانيا في اللحظة المناسبة دون ادنى تدخل منه فإن ثبت أن هناك تكثيفا من نوع معين فمعنى ذلك أن التكويين قد تطلب هذه الضرورة.

يقول الشطسي في صفصة ٣٠ مسن صفحات المجموعة:

تخافتت الاصوات ــ شبحة أمامي عيونه تخترق الظلام الـزاحف ـ أحسست أن هدوءهم يناقض الصخب الحي الذي كان يميزنا، ولكنهم ها هم يكادون لا بتفسون».

وفي صفحة (٢١):

وبدأت نبرة هادئة تبرز وتسرتفع.. واحسس تأن أذني مقص ودة... وتمتمت.. حاولت أن أ قضى على حشرجة معترضة لأظهر بمظهر الطرف المفاوض ... واحسست بذكاء فناطر يتصرك في داخلی....»

هو بهذا يدع للمتلقى حريته في عبور النص وفي الاتصال به وبسبؤاله أجاب: بأن متلقى اليوم ليس كمتلقى الأمس «يقصد متلقى الأنماط التقليدية البعيد كل بعد عما حدث اليوم من تطورات، فمتلقى اليوم قد صار حتما عليه استرجاع اللحظات الأولى التي داهمت المبدع بمعنى أنه لابد أن يشاركه بيذل طاقة توازى طاقته فإن لم تكن لحظات التلقي بنفس طاقة لحظات الإبداع الأولى فلأ فبائدة حينئذ في الاتصال بين الاثنين ــ المبدع والمتلقى وكاتبنا يعرف ذلك جيدا ويعرف حق المتلَّقي عليه فترك له مساحبات بها يتمكن من الاتصال به فانظر في صفحة (٢٢) واقرأ:

هأنــذا أقصل نفسي عنهم.. عــن النبض الذي ظللت مؤمنا به حتى تلك اللحظة. هذا الحديث الواضح الهادىء يغيظني، عيناه لاتـزالان تشقان الظلام الـزاحف... لحظتئذ تذكرت عينيها وطريقتها في الكبلام.. حين كانت الجموع الصاخبة تهدر وتيزمجر، وكنت يبومها لسبانيا منهمرا يقطر حماسا، صدقني لم أكن أعرف من أين تاتي الكلمات، ولكن اللحظات المحشودة تخلق مالا نتوقع، لقد استسلمت لى العقول والأجساد».

والآن وبعد قراءة هذه الأسطر الست معى في أنها الفاظ في شوق حار لإحداث التعددية؟

أليست الكشافة الدلالية شرط أولي

لحبو يتها؟ أليس وجودها مرتهن بقدرتها على الاستمرار في الإحالة؟

ألبست مهيأة يصفة دائمة لقبول الصبياغات المتوالدة؟...

أرانى بإزائها أدنس بقدر ما أناى...

أدنو من الصميم بقدر هروبي البعيد من الهش المتسم بالسطحية والظَّاهرية، وأراني أخرج من عزلتي الفكرية وأنطلق مع النص في رحب مترام مداه.

عندما قبرأت عن «عبيدالجميد» بطبل القصية على الفور تفاعليت معيه يحبب وحدب وشغف وهالني من أخته شهقاتها وهي تبُّن من تفجعها على الحال التي آل إليها، وهنا هاجمني فجأة السؤال اللح: لماذا سكنت عبدالحميد هواجس اغتياله؟ ولماذا لم يرحني المؤلف بتدخل بسيط منه بغرض التكثيف؟ لماذا لم يفعل الشطبي كما فعل غيره فجاءت قصصهم عبارة عن شذرات في قصاصات؟ ألم يعلم أن حياتنا العصرية قد اتسمت بالعديد من الإيقاعات السريعة الضاغطة؟ ورغيم هذا دعائي إلى الإخلاد الى مطولاتيه عين طيب خاطر وتشوق واستمتاع، بل ما كنت لأنتهى إلا لأبدأ القراءة من جديد. وهنا أريد أن أقول إن هذا المجم المطول إن لم يكن كاتب قادرا على نفي سأمة المتلقى بالشذرات القصصية ذلك أن هذا المضمار يتطلب طاقة من الطاقات العليا من النوع الذي إذا تمكن من الجسد فإنه ينفى عنه ترابيته ويمنحه حرية غبر منقوصة فيتيح للمبدع التقاط خامته المزجاة لعلمه بأنها مقسومة له هو وليس لغيره وأنه هو الذي سيعطيها شكلها ويملى عليها وجوده فتظهر مادة وشكلا روحا وجسدا وهذا هو المعنى الأصبح للامتزاج الكامل.

القصة الثانية «رجل من الرف

العالىء

تلحظ على نص هذه القصة مايل:

- ●تنويعاته متعددة
- ●ليست له مغلفات

●يقرم على أساس محوري قوامه: هـل من المتاح لبطل القصــة «عبداللــه الداير» استعادة وضعه الذي كان عليه في وقت من الأوقات من علو كعبه على أقرائه ومكانتـه الاجتماعية المرمـوقة وادبيـاته ذات العربة.

♦إنها القصة التي كشفت لنا بأسلوب واضح عن عناصر «الحساسية الجديدة» ألا وهي:

التداخل الزمنى

احتضان الواقع للحلم

●اختصان الواقع للخ ●الرؤى الشاعرية

السردية الشاعرية

●غموض التساؤلات

€التحرر من النسق

♦التحليل الشخمي

●التحليل الحدثي

- تجاوزت السردية الشاعدية - أو الكتابة عبر النوعية على حد وصف إدوار الخراط مرحلة الحساسية الجديدة بعد أن استوعبت انجازاتها وأصبح من المحتم على المبدع أن يخفي فاعليته إن كان سيتكلم بالسردية الشاعرية ويضع مهمة إظهارها على عاتق المتلقي وهذا هو ما حدا بالشطى ليقول:

حجر يرمي بنفسه في الساكن فتنبض الحياة في الذرات...

وهبطت في ماض بقيت منه خطرات يلمم هو فيها...

يساح سيبه الفاجيء أضرس همهمات الغبرب العادبة..

حبست الأنقاس..

تلأشى ثغاء الأغنام الآتية من رحلتها البومية...

تسمر نا...

كل غلام تسمر حول سخلته وقفل ذلك الدرب الضيق..

جمدت الحركة الشكلية...

خرست رغبة الكلام المعهودة قبل الاستسلام لليل هاديء...

لم تكتمل بعد ابتهالات رجل يسبل كمه على كوعه الذي انحدر منه ماء الوضوء... سكنت ضربات أواني الحليب المألوفة ف مثل هذا الوقت..

استطاع عبدالله الـداير أن يغير طبيعة ذلك الساء...

إذن هو استضل فاعليته باسلوب يحرك المتقفي من السطح إلى العمسق متيصا له مساحات مضيئة يطل منها على نعواة أو محررية المحال المهنكل القصصي.

وهنا يبقى السؤال هـو السؤال: بمآذا تميز الشطي على قرنائه من كتاب السردية الشاعرية؟

فإذا كانت الإجابة ملحة فلن أجيب بغير هذا:

قال كاتبنا الشطي في ص ٢٨ من صفحات مجموعته وفي السطر قبل الأخير: «يا عتمة الليل المتبقية متى تنقشعين» والإجابة موزعة كلماتها على حروف هذه الكلمات بأسلوب غير مرتب فما عليك أيها المتلقي المثقف الواعب سوى إعادة ترتيبها وواضح أنك فعلا تريد أن تعرف مميزات الشطي على اقرائه من كتاب الحساسية الجديدة وأنك شاركتني لحظات متعبة بلذاذه في هذه المراحة الأدبية.



إن الشيء الوحيد الذي يفوق الموسيقى، هــو الحديث عن الموسيقــى، وكنت على وشك أن أقــول الكلام ذاته عــن الأدب. لكنني ترويــت قليلاً، فالــواقع أن الشيء الوحيد الذي يفوق الحديث في الأدب، هو صناعة الأدب الجيد.

● غابرييل غارسيا ماركيز

لأعترف منذ البدايــة أنني شديد الإعجاب بغــابرييل غارسيا مــاركيز، هكذا دونما ألقاب وتبجيــل خاصين، إذ إنني أعتقــد أن الروائي الجيد سرعــان ما يكسب صداقتك ويعفيك من ترهات كثيرة.

ماركيـز الذي كـل ما وجـدت نفسي في مأزق يشدني بحبل سري من بئر عزلتي وقلقى وموتى المؤكد، إذ لطالما صفع روحتى مرات ومرات بعوالله المدهشة، ولعل أخطر ما يتعرض له روائي آخر أن يقسع في حبائل روائي مثل مباركيس وأن يحاول أن يكتب هو الأخسر " واقعيت السحرية " التي بالتأكيد أقرب إلى الكارشة، لكن ماركين وحده أفادني بطريقة ما باكتشاف البيئة المعلية وأهميتها في تشكيل عبالم روائي شديند الخصوصية والطزاجة ... ماركيز الذي كتب ويكتب عن قارة بعيدة هي أمريكا اللاتينية، اعتقدت أنا الأخس أنه يكتب عن قارتى الصغيرة المجهولة ولنسمها قارة "الجزيرة".

الجزيرة هذه الجغرافية المهلة والمئلقة بإهمال في اطراف خسريطة سسورية من جهتي العراق وتركيا، الجزيرة بشعوبها المتنافرة من بدو وأكراد وأشسوريين وسريان وارمن وشيشان تكتب بصمت حكمتها المدوية وارشيفها السري الذي يحمل ألف لون ولون من السرد والهموم والموتى والاساطير والخرافة.

هذه الجزيرة التي لم يكتبها أحد، اعتقدت لوهلة أنها تحتاج إلى مخيلة ماركيسز وحده لانتشال معجزاتها واسئلتها الداكنة التي تشبه الورم في أكثر أعضاء الجسد حساسية.

إنني إذن حين أستعيد مخيلة ماركيز، أستعيد ذاكرة تخصفي، ذاكرة مسالحة فوق جرح نازف إلى الأبد:

کیف اکتشف مارکیز روایته؟

مناركيسن المراسيل الصحفيي حتبي

منتصف الخمسينات، وجد نفسه فجأة في ضائقة مالية بعد أن أغلقت الجريدة التي يعمل بها أبوابها، فلم يكن أمامه سوى أن يكتب القصة والرواية، حاول أن يقلّد جيمس جويس وفولتي وكافكا، لكنه ادرك مبكراً أن شخصيته الادبية الخاصة لاتكون في تقليد احد، لكن جملة في رواية "المسخ "لكافكا، كان لها تأثيرها الفعّال في اتجاهه نحو حقله الخاص:

واتذكر الجملة الأولى في رواية المسخ:

[عندما استيقظ جر يجوري سامسا ذات
صباح، وكان يحلم أحلاماً مزعجة، وجد
نفسه وقد تحول في سريره إلى حشرة
عملاقة] ... قلت أحادث نفسي: اللعنة، إن
جدتي اعتادت أن تتحدث على هذا المنوال،
تلك هي اللحظة الأولى التي بدأت أهتم
فيها بالرواية، عندها قررت قداءة كل
الروايات الهامة التي كتبت حتى ذلك

لقد وجد ماركيز أن سرد جدته أهم من كل الروايات والكتّاب النين حاول أن يقلدهم ومن هنا اكتشف خصوصيته في عرض الواقع باسلوب خيالي أو سحري وهو الأسلوب الذي أطلق عليه النقاد اسم "الواقعية السحرية".

نقطة أخرى نكتشفها في عالم ماركيز وتفكيره، تتجل في زرعه لبدرة أساسية في أول حقيل روائي له «عناصفة الأوراق» والتي سرعنان ما نبتت حقولاً من القمح الذي يشبه الذهب العتيق.

يقول ماركيز معوضحاً هذه الفكرة: «اعتقد أن الكاتب يؤلف كتابا واحداً فقط، على الرغم من أن ذلك الكتاب ذاته قد يظهر في مجلدات متعددة وتحت عناوين مختلفة».

ولكن ماركيز، رغم اتفاق النقاد على أن أهم أعماله كانت رواية مائة عام من

العزلة «يرى أن هذه الرواية ليست الأهم بين أعمالت بسل روايية "ليسس لسدى الكولونيل من يكاتبه».

وفي قراءة جديدة "للعزلة" لا يمكننا أن نتفق مع ماركيز رغم تعاطفنا الشديد مع كولسونيك المنتظر لرسالية لن تصل في بريد الخميس أو الأحد.

لاول مرة في تاريخ الرواية العالمية نعرى إلى ذلك النسيج المتين بين ما هو ملحمي وشاعري، ما هو اسطوري وواقعسي، حيث تتناوب المعجزات والاعاجيب في تمشيل ادوار بيشات وشخصيات لها مشابسه في الواقسع المحسوس، ويتجسد الخيال الجامع في افكار رئيسية رافضة للأوضاع الفاسدة في أمريكا اللاتننة.

امتياز ماركيز يتجل في تلك الأمور المتياز ماركيز يتجل في نحو غير متوقع أو محتمل ولكن من الخطأ الاعتقاد بأن عالم ماركيز الأدبي هو نسق مغترع، مرجعه إلى ذاته، بل على العكس، إن أهميته الأدبية تأتي من أنه لا يكتب عن أرض وسيطة وإنما عن الأرض التي نسكن جميعا، وماكوندو، هذه المدينة التي رسمها خيال ماركيز، مدينة موجودة بالفعل، إنها كل مكان وليست مجرد كولومبيا أو حتى كل مكان وليست مجرد كولومبيا أو حتى أمريكا اللاتينية برمتها وهذا هو سحرها العاضض.

لقد رأى البعض أن عزلة ماكوندو نتاج الأوضاع المتخلفة، لكن ماركيـز يرى أن مصدر تلك العزلة من الفتقار أقراد العائلة للحب «بإمكانك أن ترى في الكتاب أنه على مدى قرن بـاكمله كان أوريليانيو الوحيد من عائلة بوينديا الندي فكر في الحب. إن عائلة بوينديا كانت غير قادرة على الحب، أن العزلة هي منتاح عزلتها وإحباطها، اعتقد أن العزلة هي النقيض للتضامن».

• صعود ريميدوس الجميلة إلى السماء

في رواية ومنائة عام من العنزلة، تطير ريميندوس الجميلة إلى السماء بتواسطة ملاءة بيضاء، عندما كانت تنشر الفسيل، وشخصيات أخرى تقوم بالأفعال الغرائبية ذاتها على مبدار أعمال ماركيس كلها تقريبا، هل كل ذلك من صنع الخيلة؟ يرى ماركيز أن جميم شخصيات رواياته ذات أصل واقعى وفي دفاعه عن طيران ريميدوس الجميلة يقول: «كان على ريميدوس أن تختفي من المنزل فجأة، ولم أحد وسيلة منياسية لذلك.. وفي أحيد الأمام وأثناء ما كنت أفكر في هذه المشكلة، خرجت إلى الحديقة. كانت الرياح عنيفة وكانت هناك امرأة سوياء في غاية الجمال قد انتهت لتوها من الغسيل و تحاول نشر الملاءات، لم تستطع لأن البرياح حالت دون استقبرار الملاءات. وأتتنى فكرة بارعة مفاجئة، قلت لنفسى: وجدتها .. إن ريميديوس الجميلة في حاجة إلى ملاءات للصعود إلى السماء ـ في هذه الحالبة، فيإن الملاءات تمثيل العنصر الواقعي، عندما عدت إلى الآلة الكاتبة، راحت ريميدوس الجميلة تصعد وتصعد دون أية صعوبات على الاطلاق. ويضيف ماركيز: أن الواقع ليس مقصورا على سعر الطماطم والبيض. إن الحياة اليومية في أمريكا البلاتينية تثبت أن الواقم ممتلىء بالأشياء غير العادية.. يكفى أن تتصفح الصحف لتعرف أن هناك أشياء غير عادية تحدث لنا كل يوم.

● الحب ذلك النشيد الصوفى الطويل

انشغل ماركيـز في معظم أعماله الأولى بمشكلة الحقيقة الفرديـة داخل المجتمـم

غير العادل وكشف عنف الديكتات وريات العسكرية التي أعطبت أو حاولت أن تعطب كل ما هنو إنساني وشفاف في الروح البشرية، لكن رغم سيطرة رائحة الدم والبارود على مجمل أعماله، تطل من نافذة غير مرئية صورة للحب والعشق ونظرة خاصة ترمى بها امرأة ما من وراء ياب مغلق على حقيقة أكثر دمارا.

إن نساء مباركيس مستوحدات، تراجيديات وسأحرات وهو إذ يكشف عن عوالمهن وسط هنذا الخراب للحيط قبإته يبرز أحد أهم اهتماماته في البروايية، موضيوعة الحب، يوصف أكسير الحياة، يقول: «كانت هناك دائما طوال حياتي امرأة تأخذ بيدى، وتقودني للخروج من أصعب المواقف في الحياة. إنَّهن يكتشفن الطريق بشكل أيسر دون طلب مساعدات كبيرة. بدأت أؤمن بالخرافات بشان هذا الموضوع، حيث أعتقد أنني ما دمت مع امرأة فإنه لن يصيبني مكروه».

عندما كتب ماركين روايته «الحب في زمن الكوليرا، كأنه قد وجد بذرة ضائعة منذ زمن في تبراب الخراب وفجأة نبتت كنشيد مقدس وصوفي بالاحدود.. قصة حب غريبة ومدهشة، تنتهى بباخرة في عرض البصر، لا تصل إلى الشاطع، أبدا، وحين يسأل قبطان الباخرة، ذلك العاشق الأبدى:

ــ وإلى متــى تظن أننسا سنستطيع الاستميرار في هــذا الـذهــاب والإياب الملعسون؟ كنان الجواب جساهرا لسدى «فلورينتينو» منذ ثلاث وخمسين سنة وستة شهبور وأحد عشر يبوما بليباليها، فقال:

ــ مدى الحياة

ومرة أخرى يلقي بنا ماركيـز في مدار الحب العظيم في رواية جديدة هي عمن

الحب و شياطين أخرى» وكيأن ماركيين يكتشف وقد تجاوز السادسة والستين من عمره أن الحب هو الأمير الأكثر أهمية في العالم «الحب هن أينديسولتوجيتني الوحيدة، تاركا كل روايات الماضي تغرق لينتص الحب.

تعود فكرة هذه الرواية الغريبة في أحداثها وتقنيتها إلى جوم ٢٦ تشريين الأول ١٩٤٩، عندما كان يعمل صحفيا في قسم التحقيقات، وكان هذا اليوم دون أخيار مهمة ومشرة، لكن مكاللة هاتفية مع رئيس التصرير عن ورشة تقوم بنبش قبور مقعرة بين سائتا كلارا القديم، جعل رئيس التحريس يطلب منه دونما حماس: وقم بجولة هناك لنرى ما الذي قد يخطر لك.

ويروى ماركيز في مقدمته لهذا الكتاب، أنه ذهب إلى هناك بالفعل ليجد «العمال ينتشون القبون بالمعاول والفؤوس، ويخرجون التوابيت المترئة، وكان معلم النورشية ينسخ المطنوميات المدونية على النواح القبور الحجيرية في دفتر مندرسي، ويرتب العظام في أكوام متفرقة، ويضع ورقة تحمل الاسم فوق كل كومة منها حتى لا يختلط بعضها ببعض».

وحين يصبل العمل إلى صندر المكان، يقول ماركيز إنه هناك بالذات وجد الخبر، فقيد تطاييرت اللبوحة فتباشأ مع ضريبة المعول الأولى، وانفلتت خارج القبر غديرة شعير حي لنه لنون التجاس المركيز. أراد معلم الورشة أن يسحب ذلك الشعير كاملا بمساعدة عماله، فكان كلما سحبوره يبدو أكثر طولا وغزارة، إلى أن خرجت آخر فتباثله وهي لاتبزال عالقية بجمجمة طفلة. وعلى اللوحة الحجرية المتآكلة بفعل ملح البارود لم يكن مقروءا سوى اسم بلا كنية: اسيير فاماريا دى تودوس

لـوس أنحلس»، ويعيد منذ ذلك الشعير البرائع على الأرض، تبين أن طوله اثنيان وعشرون مترا وأحد عشر سنتمترا.

وبوضح معلم البورشية أن الشعير البشرى ينمو سنتمترا واحدا في الشهر حتى بعد الموت، وبهذا المفهوم كان يبدو أن اثنين وعشرين مترا هـو طول وسطـي مناسب لمائتي سنة.

ويوضح ماركياز أنه لم يستغرب مثل هذا الأمر: «لأن جدتي كانت قد روت لي في طفولتي أسطورة مركيزة في الثانية عشرة من عمرها، كان شعرها يتجرجر وراءها مثل أذبال فستان العروس، وأنها ماتت بداء الكلّب وكانت تحظى بتوقير شعوب الكاريبي لعجراتها الكثيرة. إن فكرة احتمال أنّ يكون ذلك القبر هو قبرها، كبانت خبرى الصحفي في ذلك اليوم ومنشأ هذا الكتاب».

الحب في مواجهة محاكم التفتيش

يعود ماركيز إلى القرن الثامن عشر وأجوائه حيث تبدأ الحكاية زمانيا مترادفة مع سطوة محاكم التفتيش، وهكذا عندما تصاب المركيزة الصغيرة «سييرفا ماريا» بعضة كلب مسعور في كاحل قدمها، دون أن تصاب فعلياً بداء الكلب، يصل الخبر إلى المسئول الذي يأمر بسجنها في دير سانتا كالأراء ورغم توسالات والدها المركيسن، إلا أن الأمسر بتقيد، وتسودع الصغيرة في زنزانة قذرة لتواجه مصيرها. ومنذ ولادتها من أم هندية ومركيز بائس، كانت سييرفا حالة غريبة في العائلة كثيرة الخدم (زنوج وهنود) فقد جاءت في يوم أمطار غيزيرة بعد سبعة شهبور من الحمل ويصورة سيئة، قالت المولدة إزاء

هذه المؤشرات إنها لين تعبيش ونبذرت «درمينغاء التي ستصبح همي الأم الحقيقية لها بدلا من أمها: «ألا يقص شعر الطفلة حتى لبلة زفافها، إذا كتب لها البقاء على قيد الحياة.. وما كادت تنطق بنذرها ذاك، حتى انفجرت الطفلة بالبكاء».

تتقاطع في الرواية شلاشة خطوط أساسية ونافرة عن محيطها: سييرف والطبيب الذي يعيش خارج زمنه، والقس كاتيانو ديلاورا الذي يندب من قبل المطران برقى الصبية في الدير.

يقول الطبيب بعد أن كشف على جرح سيرفا: «ليس هنـاك دواء قادر على شفاء ما تعجز السعادة عن شفائه «ملخصا فلسفته في الحياة بعينا عن كيل ما هيو مضطرب في محيطه القاسي».

ولا يبتعد عنه القس ديلاورا الذي جاء من مدينة سالامنكا الاسبانية، بعد أن أنهى دراسته العلمية، لكن السطوة التي يستمدها من مركزه لم تمنجه القدرة على التفكير السليم حتى يتعرف على «سييرفا» التي تزيح عن عينيه غشاوة روحه ليقع في حبها بجنون، ناسيا كل التعاليم وليوقظ في روحها شفافية الشعير: «حين أقيف لأتأمل حالى وأرى الدرب الذي قدتني فيه، سائتهي لأنني أسلمت نفسي بتهور إلى من يضيعنى وينهيني».

لقد اكتشف فجأة أن الحقيقة ليست في تعاليم الكنيسة أو المطران المصاب بالربوء إنما هي في عشرات الكتب المصفوفة بخرائن مقفلة في المكتبة بحجة أنها ممنوعة، وأن متعة قلبه الكبرى هي أن يموت إلى جانب سييرفا.

يلجأ ماركيس هنا إلى تقنية الحوار على لسان شخصياته مبتعدا عن الوصف والسرد الخارجيين، تاركا شخصياته تكتشف ذواتها المعذبية بصبوت الحب

لتصل جميعها وإن تعبدت البدروب إلى نشيد الحب الذي يشفى من كل العلل والأمراض والقلق الروحى الذي يعصف بحيواتهم ويخنق الهواء حتى ف أسرة

لقد انتصر الحب رغم سطوة محاكم التفتيش وموت سييرفا السحرى دكان في حضنها عنقرد عنب ذهبي تعود حساته

للظهور كلما أكلت منها» إنها معجزة الجب وقيدسية العشيق المعيذب، وكيأن ماركين أراد مساركة شياطين الحب بأجنحتها اللامرئية وهي ترفرف داخل الأجساد بحثا عن نافذة مطلة على حقل مكسو بالثلج حتى وإن كان الأمر مجرد حلم أو تعبويدة تحمي هذه الأرواح من البطش والقناء. وراءة في ماية محوراييك دمشيق ٣٩

• عبدالإله الرحيل

رواية «موزاييك دمشق٣٩» جنبتني من صفحاتها الأولى إلى قفص محكم الإغلاق وكذلك مليء بالإسئلة، أسئلة تتراوح بين الاستفهام والإنسان، فإنني وجدت نفسي في موقف الدهشة، وهذا الموقف لا يحدث بالنسبة إلى... وأنا أقرأ رواية إلا نادرا...

قد بيدو الأمر غريبا للوهلة الأولى، ذلك أن البرواية تبوهم المرء بأنها عمل فشي «عادي» أراد كاتبها فواز حداد، أن يتنكُّب طريق الرواية - وهي عمله الأول - كجنس أدبى لأنه يثبت يوماً بعد يوم، أنه الأبقى والأقدر على التعبير عن الإنسان، وهي من ناحية أخرى تتمركز على خلاف العادي في وحدان المرء وفي ذهنه، وتلتصق بالوعي. إنى لأستمع باهتمام وبشيء كثير من القلق إلى صوت الكاتب، وأبداً معه نقاشا داخليا، لا حان بصيف العيواطف و العبلاقيات البلاأذ الاقينة «إن كبان على مستوى المرأة، أو كان على مستوى التعامل مع المستعمر الفرنسي»، بل حين يقفز من موضوع إلى موضوع آخر في رحلة هروبية من عنصر النزمن... هذا العنصر، الذي يبدو إنه سبَّب له تعبا أو مأزقا، فلم يجد للتخليص منه أو لتجاوزه إلا أن يستعن بالحلم كوسيلة يرتكن إليها، لنبقى مشدوديين إلى عالمه الروائي. ثم لبعود بعد ذلك إلى سيرته الروائية، عبر السرد الروائي واللغة التي تكاد في أحيان كثيرة أن تقارب اللوحات الشعرية.

هناك حقائق تاريخية، أضحت - الآن -وبعد مرور أكثر من نصف قرن من الزمان عليها، بحكم البدهية، ولكن علينا أن نتذكر أن ما كان يجري في دمشق سنة ١٩٣٩، لم يكن بدهيا حينداك، بل كان محيرا ومقلقا، بل أكاد أقول إنه كان يلتف سالضياب، ويأشياء كثيرة تحتاج إلى تفسير.. ومنع هذا، فبالأبد عنند مطالعتنا لهذه الرواية. مهما كانت عفوية، من أن نحبط بها، على قدر استطاعتنا. معتمدين على النص الذي يـذهـب بنــا، مع بــدايــة مدخله الروائي إلى سوق العطارين بحثا عن ملوك الجن، كماثرة شعبية «أو أسطورية» للاستعانة بهم ويذلك البخور

والتمتمات، عن رجل تاء عبر الكان وضيعه الزمان.. ذلك الرجل بطل الرواية «يوسف سرحان» وتلك المرأة التي تبحث عن يوسف سرحان هي «ست الشام»... بــوسع المرء أن يعتمد على الحدث الاجتماعي في النص الروائي ويدور في فلكه، ليلقب بالأضواء والظبلال على عالم الرواية وشخصياتها ولكن - بالتأكيد -ستظل هناك زوايا غير قابلة للتفسير، إذا ما اعتمدنا على الحدث الاجتماعيي والعاطفي... فلابد من الالتفاف إلى الحدث السياسي الذي يقع خلف الحدث الاجتماعي، أو الذي يتوازى معه، فيقاربه تارة، ويكاد يلامسه تارة أخرى وفي النهاية يتنافر هذان القطبان تنافرا فحائعيا. فما كان مبرسوما على الورق أو ف الذهن، تذهب به الأحداث في اتجاهات مختلفة. وأجدني بغتة أتخيل (فرويد) وهبو يفسر الفعيل (طعنيا) في معيرض إشارته إلى فعلة أوديب، حيث يقول: «إن الذي يطعن ولا يقتل هو الحب» ولأننا لا نريد أن نعمد إلى مقارنات طارئة، فإننا سنعود إلى النص الروائي، ونصاول أن نرى أحداث الرواية، كما راها الكاتب، وهي ترتفع أمام أعيننا شيئا فشيئا، منذ تلك اللحظة التي افتتحت الرواية عالمها بعسرية الجيآد وهسى مقتربة مسن «الدرويشية» بدءا بالقعل «تباطأت» وحتى تنتهى الرواية في رحلة هروب أخبرة ليوسق سرحان عبر عربة جياد كذلك.. وحيث آخر كلمات الرواية، تصف عربتي خيل وهما: «الأولى تستدير نحو ساحة الرجة، والأخرى تتابع سيرها إلى محطة الحجاز، ص٢٥٠.

يوسف سرحان الشخصية الرئيسة في رواية موزاييك دمشق ٣٩» بماذا يمكن

لها أن تجتذبنا؟... ومتى نفرنا منها؟

يوسف سرحان، ليس نموذجا بارزا،
«جان سوريل» بطل ستندال في «الأحمر
والاسوره، بل إنه المثال العادي للكثير من
الشباب الدنين رحلوا إلى بداريس
لاستكمال دراستهم، ولكن أصواء
إليها، حتى أنه صاريري باريس من
إليها، حتى أنه صاريري باريس من
برقة وتشده إلى الرقص، تحيطه بذارعيها
البضتي، وعلى أنغام تانغو «الفيرة
تهمس في اذنه حكاية عن شابة فرنسية
تهمس في اذنه حكاية عن شابة فرنسية
تحم طالبا شرقيا، ص ٢٠٠.

يوسف سرحان.. نموذج عادي، من تلك النماذج التي تحكي «لتؤكد» استحالة لقاء الشرق بالغرب... إنه مثل بطل «الحي اللاتيني» للدكتور سهيل إدريس، ومثلُّ بطل «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم.. لكنه نموذج مختلف، إن كان من حيث الزمان أو الكان... أو الظروف ومع هذا فهس يؤكر استصالته لقناء الشرق بالغرب، كما أكدها أولئك الذين كتبوا قبل «فوان حداد» في هذا المجال، لكن سوسف سرحان، الذي بهرته شوارع باريس وحدائقها ونساؤها. كان تقليدها، طائعا لأوامر أبيه عندما جاءت منه رسالة حاسمة يطلب فيها إليه العودة إلى دمشق، وتكاد رسالة أبيه الحاسمة، تنفذ إلينا، قبل أن تنفذ إلى يوسف سرحان:

«أرسلتك إلى باريــز لتفهم لغتهم. لا أن ترطن بها» ص ٢١.

من المفارقات التي يفرضها علينا العالم الروائي، أن نصف شخصا بالبطولة، ذلك لأننا اعتدنا الكلمات الجاهزة للوصف، واعتدنا كتابة العبارات الجاهزة ـ كذلك _ لإعطاء الأوصاف لشخصيات روائية،

وهي في منأى عن البطولة، وفي منأى عن الشجاعة. فهل يوسف سرحان بطل هذه الرواية؟ أم أنه شخصية شاء لها المؤلف أن تكون كذلك وهي بعيدة كل البعد عن البطولة والشجاعة؟ يوسف سرحان شخص جبان، وقد ترددت كثيرا في إطلاق هذه الصفة عليه، ولكن من خالال تاملي لسيرة حياته، فلقد وجدته جبانا.. وبهذا المعنى ... فقط _ يمكن أن نصفه بالبطل الروائي...

يعود من باريس على أمل أن يعود ثانية إلى مماري تبريس ولكنه ما أن يصسل إلى البيت حتى تكاد الدهشة تعقد لسانه:

فلقد صار أبوه رجلا مشلولا، وتأتي كلمات الآب، الذي له باع طويل في النضال ضد المستعمر الفرنسي.. تـأتي كلماتـه صارمة حازمـة لا تقبل النقاش: عليك ان تتزوج «أمينة».

وأمينة.. ابنة عمه اليتيمة، التي بلغت السادسة عشرة عاما، فعاذا يقـول لابيه، بل ماذا يقـول لابيه، أن الماذا يقول الشقيقته سميحة القد خمن أن الماد والفعائب عن الدنيا بين روائح النعناع وزيت الكافور وهو يرشف شراب المورد بيلل بـه حلقه ويبرد بها قلبه، يفـوص مطمئنا وأمنا بين اسماء الله يفـوص مطمئنا وأمنا بين اسماء الله المستقى والأوراد، مستحصيا عن الكتلة الشهيندر ودي مارتيل بنفسير الوطنية والشهيندر ودي مارتيل بنفسير الجلالين وفقه العبادات، (ص٢٢).

وخمّن أنه سيساله عن بساريز المفاوضات وسفر جميل مردم بك أربع مرات لإقناع الجمعية الوطنية الفرنسية بجدوى المعاهدة هذا ما خمّنه يوسف سرحان. ولكن لهجة الأب القاطعة لم تترك له مجالا لللأضذ والسرد. عليه أن بتروج بابنة عمه..

لقد طارت أمنيته في الزواج من ماري تيريز وبدلا من أن يقضي الصيف مع

ماري على ضفاف البحيرة الكبرى في فرساي، عليه ان يظل في دمشق ليتزوج... وبذا تنقطع صلته بحبه وسالغرب عموما...

...

هذه اللوحة التي اجتزأناها من الرواية. لن تكتمل إلا إذا عرفنا شيئا عن الأب. وشيئا عن ست الشام.

لقد انضم أبو يبوسف سرحان إلى «عصبة ابو عبده سكر في يلدا وخاضوا مع عصبة المجاهدين معركة «السبت» وارغموا الفرنسيين على التراجع حتى بالسلاح الأبيض، حيث فقد صديقه أبا عملات وفي معركة مئذنة الشحم فقد أبا صلاح عيشة، شارك بعدها في معارك المطير وعربين ومسرابا وجسر معارك المطير وعربين ومسرابا وجسر الغيو، وأم الشراطيط.

وفي الدريج شهد سقوط الأمير عز الدين الجزائري شهيدا، وشهد نهاية الثورة، وعلى الرغم من أنه عاد إلى البيت ناجيا بجسده من رصاص «ساراي» والنوايا الطبية للمندوب السامي «ديجوفينيل» متسقطا الأخبار من مكمنه والجنود السنغال يتجولون في الأحياء لجباية الغرامة الحربية، استطاعت فغاوضات «بونسو» ان تققده مصيره وقدمه.

عندما تباعدت زيارات الأطباء جاء الطبيب حسن حكمة القادم حديثا من باريس ولم إلى العاهة التي لا ببراء منها وحكم عليه بالموت «وفروا نقودكم، لن يطول عمره اكثر من سنة أشهر» ص٧٧

وباختصار، فإن الأب كان وطنيا وقد أدت به وطنيته إلى أن يدفع الثمن من جسده حيث راح يعاني من الشلل.

و لأن «يو سف» هو الأين الوحيد، فقد كان على الأب، «بدافع الأبورة» أن يبعده عن دمشق، حيث المسارك والموت، فأرسله إلى وزحلة، ليكمل تعليم. وفي لحظة الوداع رأى «ست الشام» على الترصيف.. بجوار أمه، لقد «أدار رأسه ورأى الغادة التي سقط النديل عن وجهها وبان شعرها الأسبود المجدول عاريا من الأقمشة، ترمقه بنظرة ساخرة لا مبالية، تتبعها بضحكة متالقة وصافية، تهز رأسها بنيزق نياقضية ضفيرتيها عبن كتفيها، تمسك بأطراف الغطاء وتبرميه على هامتها، استوى وإقفا والتقت عيناه بعينيها. هالة كثيفة من الحر تحتويه، أعضاؤه ترتعش ورجفة قوية تأخذه من قمة راسه حتى أصابع قدميه، منسلخا عن المكان والبشر، يلج دنيا من الانفعالات المهمة، منقطعا عن كل ما حوله من غيار وضجيج ورطوبة تكاثفت فجاة في تلك الهنيهات في صدره الغض، ص ٢٤ ــ ٢٥. وكان على يوسف سرحان، بعد أن يذهب إلى باريس. وإذا ما كان نسى «ست الشام» فانها على الرغم من زواجها من «سعدى العاجبي» الـذي أردف السبعين من عمره، إلا أن صورة يوسيف سرحان لم تفارق مخيلتها. لقد كانت ست الشام وحيدة أبيها، بعد أن فقد ولديه، الأول «جناق قلعة» في حرب البلقان، والثاني في ميسلون وماتت أمها «في مجاعة السقر برلك كي تطعم صغيرتها» ص٤٧، ولأن يوسف سرحان لم يغب عن خاطرها، فلقد استعانت بالعطارين وبالبضور لاستحضاره..

فترة من النزمن كان على يوسف سرحان أن يكتوي بنارها، على الرغم من انه لم يشارك في إطلاق رصاصة واحدة

ضد المستعمر الفرنسي، ولأنه كذلك، فإن الروائي «فواز حداد» كما يبدو لي، أراد ان يدين مل المروائي «فواز حداد» كما يبدو لي، أراد ان يدين على أرض تحتم على كل إنسان ان يدافع عنها فقط، بل لأنه رجل هـاهثي... يعيش أيامه دون مبالاة، وإن كان أحيانا يشارك في المسورية الفرنسية والوزارات... الخ. إلا أنها أحاديث للمجاملة.. تأتي في الفالب وهو عالم الصحو ولكنه، ما أن يغيب عن صديقه «مسحى طاهر وكريم الحجار» حتى ينساها في بانسياون «مدام كررينا» ملهى كازانوفا...

وبنسيون مدام كورينا دعالم كبر وواسع، مترفع ومتشعب، لا يهتم بالغلاء وأعباء المعيشة والشرف الانثوي، خلائط من البشر واللغات واللهجات، ص/٧٠.. إنه «يمج بفتيات الفرق الليلية والضباط الفرنسيين والموظفين والتجار السوريين، ويغص بالماكولات والمشروبات المتنوعة والمازة اللبنانية واليونانية وطاولة القمار المائم عالم بنسيون مدام كورينا كان يوسف سرحان، قد وجد ضالته في دليزاء التي ربما كانت البديل الاقرب لماري تبريز، تلك التي لم يبق في أعماقه منها غير صور عابرة، لا تغني ولا تسمون من

ترى، هـل نحـن في انتظار معجزة «ليلتقط يوسف بعض السيارة اعتمادا على الآية القرآنية في «سـورة يوسف» ليس من البثر... ولكن من الضياع النفسي في أدق معانيه؟ يـوسف السرحان «وأضيف ال التعريف عن وعـي تام» إن لم ينتشل نفسه من هذا الضياع، فعليه ألا بنتظر صن ينتشله.. العاصفة في أواخر

الثلاثينيات من هسذا القرن — تنمو متصاعدة في أوساط الشعب، ومطالبة برحيل الفرنسيين عن سورية، ويوسف سرحان، يترك زوجته في لحظة الولادة على يدي القابلة أم حسين، سميحة هي القابلة أم حسين، سميحة هي فتذ همب ليلا لإحضار الطبيب حسن حكمة.. وعلى الرغم من أن الطبيب كان مخمورا، إلا أنه استطاع أن ينقذ أمينة عبدالله لموت.. ولكن فرحة يوسف بابنه عبدالله لم تندم طويلا لأن الابن مات بعد ذلك بعدة سنوات...

يوسف سرحان.. تمنى في أعماقه لو أن زوجته تفارق الحياة.. وسميحة سرحان، غامـرت لتحضر الطبيب في محاولـة منها لتنقذ زوجة أخيها أمينة...

كأني بيوسف سرحان وقد تحجرت إنسانيته وترمدت بصيرته، فهو لم يستطع أن يكون إنسانا لأنه - ببساطة شديدة - يفتقد إلى روح المبادرة، يفتقد إلى جوهــــ الحب، يفتقد إلى أشيـــاء كثيرة سيظل الرجل دونها فاقدا لرجولته ولأن يوسف سرحان كذلك فإن الطبيب حسن حكمة «الذي عاد من باريس مدعيا الطب» يقع في حب أمينة، منذ ذلك اللحظة التي يقع في حب أمينة، منذ ذلك اللحظة التي ينقذها من نزيفها أثناء الــولادة.. وإذا ما

عرفنا أن حسن حكمة هو أبن «راضي» الرجل الذي كان عميلا للقرنسيين فإننا لا لندهش إذا منا عرفنا أن هذا الطبيب يوغر صدر الكولونيل الفرنسي بدسيسة دنيئة، تقول أن يوسف سرحان يرتب لاغتيال المسعودية إلى دمشق من زيارة إلى درعا، ويصدر الكولونيل أمره باغتيال عدر على يد «راغب باغتيال عد «راغب صدلان على يد «راغب صدلاني».

كان يوسف سرحان في طفولته يكتفي بالإصغاء إلى الأحاديث التي تدور بين أبية وأصدقائه، أمثال الشيخ ضرير عبد الحكم إمام جامع «الخانقاه اليونسية» وشفيق العجان الموظف في العدلية وعبدالبرزاق السياك الضايط المتقاعد من الحيش العثماني.. في تلك القاعة وذات السقف العالى والجدران المجردة من التدكارات» كان يضع المساند وراء ظهر أبيه ويتسمع للأنات العميقة لرجل لا يؤجل الموت، وإنما يتوحد مع الحياة» وكان على الابن ــ يوسف سرحان - بعد ان تكتمل جلسة الأصدقاء مم أبيه في يومي الاثنين والخميس أن يحمل الصينية ويطوف عليهم بأكواب الشاي الساخن ثم ينزوي على مقربة منهم» ص ٢٨ وحتے، عندماً خرجت المظاهرة من مكتب عنبر، الدرسة التي كان يتعلم فيها يوسف سرحان، فإن كريم الحجار تسلق سلما وراح يخطب في الناس... وإذا يقبض على يتوسف سرحان ويوقيف في «النظارة» مع ثلاثين طالبا، فإنه لم يتم يومه فيها، إذ أفرج عنه بعد أن توسط شفيق العجان موظف العدلية لدى أبي ريباح الكلسي رئيس قسم التصري، ولآم أبوه صديقه العجان بلطف «دعه بتعلم» ص٣١.

لم يتابع يوسف سرحان بل تراجع

حيث كانت الخمرة مأواه.. والنساء لذته وعالمه، لم يشأ أن يتعسرف على نبض الشارع، بـل كان يتلهف إلى الاندمــاج مع ماري تبريل الفرنسية، وعندما فقدها قسراً، بعد رسالة أبيه، جاء محسلا ببقية أشواق ونكروات إلى بانسيون مدام كورينا، ليندمج مع عالم «ليزا» التشيكية، إذا كنا نغفر لدوسف سرحان علاقته مع تلك الفرنسسة، فإننا نقف، دون أدني نظرة من التعاطف إليه، عندما نَشَـدَ التواصل مع ليزا... لأنه قد أضحى رجلا متزوجا. وقد بتبدل موقفنا الحبادي إلى شيء كثير من الاحتقار، عندما نرى أن أمينة، قد رضيت أن تضحى بنفسها من أجله، فتموت قتلا في فراشها، برصاصات من راغب صولاني.

ليس بإمكان يوسف سرحان، ومن هم على شاكلته، أن يشاركوا في قرع أجراس العريبة وإيجاد مكان في الحياة، لأن رغباته وننزواته ترتطم دائما ببرادة الناس التي تتوق إلى الحريبة والخلاص مسن الانتحار)، ليس بإمكانه ذلك، لأن الظروف حوله، وعلى كل الصعد هي ظروف من أجل الحرية.

هل نحاول أن نتعاطف مع يوسف سرحان، ونصن ناخذ شيئا من الحوار بينه وبين مساري تريد، ثم بينه وبين الكولونيل الفرنسي في بانسيون مدام كورينا؟ همست «ماري تريز» في ظلام الغرفة في إذنه مواسية:

ـ «المعاهدات ما وضعت إلا لتخرق يجيبها: ــ المدالة ليست فرنسية. تجيبه: ــ الوطن ماوى.

الوطن ماوى. يسأل: أين تجد الروح مثواها؟

تقه ل:

سون. — الأرض واحدة والفضاء واحد، والدنيا أماكن نطلق عليها الأسماء. قال:

اللغة كلمات ومواجيد.

تجيبه: للحب لغة واحدة».. ص ٤٢ ونقتطف من حواره مع الكولونيل الفرنسي الذي عمسل في المكتب الشاني «المضابرات» حيث جمعتهما الطاولـة في بانسيون مدام كورينا، ما بل:

قال الكولونيل: «مسيو سرحان... ريما كنا ملومين ولكنك تبالغ، المسالح قد تتناقض مع المباديء ولكنها في النهاية تخدمها .. نحن في صراع ليس مع المانيا وإنما مع روسيا أيضاً وإلى حد ما مع بريطانيا، ف هذا العالم إذا لم نتوسع فسوف نضطر إلى الدفاع عن أراضينا، نصن نصاول أن نكون مجموعة من الشعوب والدول التي تقلف معنا وتجمل روح حضارتنا، ليس هناك خطأ، الحضارة لست خطساً... كما إن لها ضحاياها...» قال يوسف سرحان: كولونيل... الشقة واسعة بيننا أنتم لا ترون في الشرق العربي سوى أراض هي مناطق نفوذ وشعوب مريضة، جاهلة وفقيرة «....» إن هذه المسافات الشاسعة التي تفصل بيننا لا تسمح لكم أن تلمحوا ذلتُ التوق المتأجع في دواخلنا.. كي ننفض عنا ذكرى وأوهاما وكوابيس»... ص١٦٦ إنشا، وعلى البرغم من وضعشا لإشارة استفهام كبيرة حول الحوار السابق مع الكولونيل، لأنه من المستحيل أن يبدور بهذه البساطة، ولكن مادام الروائي شاء أن يخلق هذا الحوار: فإننا نتساءل: لماذا قام يوسف سرحان حتى يحقق شيئا من ذلك التوق المتأجع في داخله؟ أين هو موقعيه مع الناس البذين

حملوا البنادق ودافعوا عن الأرض، لينفضوا فعلا ذلك الكره وتلك الأوهام والكوابيس..؟ إنه تناقض واضح، ولا يحتاج إلى إعمال الـذهن للبرهنـة عليـه.. فشخصية يوسف سرحان ومنذ حدابة العمل الروائي، شخصية مستكنسة. على عكس شخصية أبيه الذي شارك في التصدى للمستعمر الفرنسي.. وإذا ان والديوسف سرحان قد أصيب بالشلل، شم كان مصيره الموت، فإنه الموت الذي يعنى الشهادة والخلود... أما يوسف سرحان ـــ الابن ــ فإنه، ويعد أن يخرج مخمورا من بانسيون مدام كورينا، فإنه يجد راغب صولاني بانتظاره وهو برفقة الطبيب حسن حكمة.. ليطلق عليه عدة رصاصات فلا تصيب منه مقتبلا، حيث يستطيح يصوسف سرحان أن يهرب بجراحه لتسعفه ست الشام...

منذ بداية هذه القالة أكدت على أن عالم الرواية جذبني من صفصاته الأولى، وذكرت أنها وضعتني في قفص محكم الإغلاق... ملىء بالأسئلة الاستفهامية والاستنكارية، وقد كيان التتويج لكل هذا أنها ... اي الرواية .. وضعتني في موقف الدهشة. لأنني آخذ في الاعتبار أن الرواية هي العمل الأول للكاتب فواز حداد، فعلينا ألا نتأثر بالمواقف الدرامية التى تأثر بها الكاتب والتي خلقت من يبوسف سرحان رجلا لا يمتون... مثخنك بجبراحيه. بل استطاع «دراميا» أن يقفر فوق الأسطحية ليجد من يهربه.. أو تهرب به.. بعيدا عنن راغب صولاني والطبيب حسن حكمة اللذين كان همهما أن يتخلصا منه للحصول على اصرأتين واحدة للطبيب حسن حكمة هي «أمينة»

وسميحة شقيقة يوسف سرحان.

ولان رواية «موزاييك ٣٩» هي العمل الأول لقواز حداد. فإنني أتمنى عليه، ويما يمك من خيال خصب وعبارة سلسة أن يستحضر الماضي دون سـوق العطاريـن وملـوك الجن... لأنني على ثقة مـن انه يستطيـع قـراءة ذلـك الماضي، كما فعـل فارس زرزور.. على سبيل المثال في روايته فارس زرزور.. على سبيل المثال في روايته اكثر واقعية.. وعلى الرغم من أن يـوسف سرحان جعلنا نتعاطف معه تعاطفا مدرويـد، إن الذي يطعـن ولا يقتـل هـو فـرويـد، إن الذي يطعـن ولا يقتـل هـو الحب»...

هامش

موزاييك دمشق _ فواز حداد _ دمشيق ـ دار الأهالي
 للطباعة والنشر (الطبعة الأولى ١٩٩٣).



• ثناء فتال

أوديب سوفوكليس - أوديب إخلاصي

سنقول في البداية: إن الأسطورة بناء مغلق بإحكام. يجول فيه الإنسان ليحقق جزءاً من إنسانيته، وإن الصراع سيتركز بين حدود الإنسان ومطلق قواه من جهة. وبين الإنسان والغيب من جهة شانية. وسنرى أن الإنسان في مخالفته لقوانين النبوءة إنما يسعى إلى تحقيقها ومن خيلال دراستنا لأسطورة أوديب «مسرحياً عند سوفوكليس» سنرى أن كل النشاطات الإنسانية المعادية للآلهة «للغيبيات» ستظل مقيدة وتابعة وتخدم تحقيق النبوءة بشكل أو بآخر.

في "أو دبي مأساة عصرية " الأفعال الإنسانية تتحرك بحرية تامية ومطلقة. الشخصيات لن تتطور تطوراً عضوياً كما ق "أوديب سموفوكليسس، وسنري أختبلاف تبوجه الأبطال عند إخلاصي "التوجه الذي يصل إلى درجة النقيض المطلق أحياناً. في حين أن كل شخصيات "أو ديب سو فو كليس " تخدم النبوءة من حيث ضرورة تحقيقها وذلك بتواصل الشخصيات وقربها الشديد من واقع الحدث (كلها من بيئة واحدة).

وعلى اعتبار أن المسرحية أصالاً تبني على الفعل و تصاعدية هذا الفعل ... حتى لوقامت هذه الشخصيات بأحداث وأفعال غبر منطقية أو معقلنة فالأهم من ذلك أنها ستؤدى حتما إلى تحقيق النبوءة المقدرة سلفاً.

الفعل الإنساني عند "إخلاصي" أقرب بكثير إلى التواقيع الإنساني منه عند سوفوكليس وهو الذي يعبر عن حال الإنسان المعاصر ورغباته الداخلية والخارجية. ونكاد عنيد "إخلاصي" حين نتفقد خيط النبوءة في أغلب الأحداث فلا نجده. بل في غمرة الحدث الكلى والجزئي. تشدنا نوعية العالائق بين الشخصيات، ومناقشة دوافعها ورغباتها ومشاعرها ضمن إطار العصر الحديسة، أكثير منا يشغلنا سؤال كيف ستحدث النبوءة؟ ومتى ستتحقق؟ وهل تجرى الأحداث إلى مصب التحقيق لهذه النبوءة؟ عنب سوفوكليس يتم الأمر مسبقاً، قبل المضى إلى تفكيك عشاصر الحدث، وتلتزم جميعً الشخصيات بخدمة النبوءة التزاماً دقيقاً. وعلى الرغم أن الحل عند "إخلاصي" لم يكن لصالح القوى الإيجابية في حركة الصراع "موت يزن" فشل تجربة "د. البهبي"، ضياع سالاف، انتهاء "د.

سفيان" إلى حالية شبه مبتبة "إلا أن المسرحية استطاعت فعلاً أن تبلور حالة الوعيى البذاتي والموضيوعي ليدي الشخوص التي تمثل القيم الإيجابية.

في "أوديب سوفوكليس" لم تكن النتيجة «أيضاً» في صالح الشخصية المصورية، ولكن السرحية أثناء تطور الحدث لم تعن بالظرف الاجتماعي، ولا بالشاعر الداخلية والخارجية "للعامّة، أو الشخصيات الثانوية ، إلا فيما يتعلق بالشخصية المورية «أودنب»، وفي يعض الواقف فقط "مثلاً" اكتفيي «سوفوكليس» بتصوير حالة الشعب الذي أصابه الوياء. دون الدخول إلى البواطن البيتية.

ومعالجة أي شكل اجتماعي سائد.... " وجو كاست " كانت تحب أوديب فقط واكتفت بتخفيف همه وقلقه، والكاهن كان يشير إلى الحقيقة من بعيد ويعامل "أوديب" وكأنه مجرم حقيقي.

في أوديب "إخلاصي" سيار تطور الصورة الدرامية باتجاهين متكاملين أ- الاستبطان الداخلي للشخصيات. ب- إنضاج الظروف الموضوعية. وليس من اليسير أبداً أن يتناول "إخلاصي" كل الرموز التاريخية بصورتها الأسطورية ليسقط عليها إيحاءات موضوعية في ظل عصر حديث

ترفع فيه راية الحقائق العلمية. إن عمليه لاشيك كان صعباً وشياقاً، ولكن لم تكن محاولته عقيمة، في تناول هذا التراث الخالد. وهو بالتالي لم يبن المستوى الفكرى للمسرحية على ترسب في وحدان الناس عبر عشرات القبرون من مواقف تجاه هذه الأسطورة، من هنا كان تجديد المحتوى والإبقاء على الهيكل. وهو

باعتقادي احتسوى العصر من خلال

شخصياته التي بدت "صريحة" و «عقلانية» و «مبرره».

وإن تحرر "إخالاصي" من بعض القبود الشكلية لم يلحق الخليل بقواعد أصولية النطم واختفاء الصورة المتكاملة للأسطورة التي تضع الإطار العام لحدث النبوءة:- «المعايد ، الجوقة - الألغاز -الوباء - الوحش - القوى المعارضة المنتظرة «كريون ويطانته».

أما إذا حاولتا أن نضم مقابلاً لما جاء في مسرحية «سوفوكليس» فستتملكنا الغرابة من بعض البدائل التي رمنز إليها "إخـــلاصى" فهنساك مثــلاً الأسماء التاريخية التي انصار لها هادفاً إلى مدلو لاتها.

فسفيان: عريق يرتبط بالأرض، يعرف كيف ينتمى، ويعتز بانتمائه، وهو يقوم بتدريس مادة الجغرافيا التي لاشك ترمز إلى ارتباطه بالأرض، بالأم، بالوطن.

وهو الشرقي الصميمي الذي لم تطحنه فوضى الغرب، ولم تستثمره الظواهر المحنينة أو تستقطب نصاحه لصالحها.

ويسرّن: هذا الشباب المتفوق ... تلبك المجموعة المطلقة من الإمكانات الفنية والعلمية، والذي ينتهى بفعل لا مقصود هل يشير إلى عيثية الإخالاص للمستقبل أو هو نظرة تشاؤمية بحتة لمنطق العصر؟ وسلاف: هذه النشوة العارمة التي تبدو وكانها دخيلة على عصر تربّى في ظلُّ العالاقات المتفسخة والرديكة، هل هي نشوة طارئة تسكر قليالاً ثم تنتهي إلى الصحو الذي يمارس الاضطهاد والخبية والتراجع، أم أنها تكرس لنشوة دائمة سنارينة في عصر منابعيد الطبع، عصر التحقيق وإرادة الوجود.

والدكتور البهى: هذا العالم الساحث

البذى بشبع بين أدواتيه الجديثية مختبراً مجرياً، يبتغني ثورة منا، بواسطة العلم الحديث، بضم كيل إمكائباته العلميمة في خدمة الإنسان، فيخطع، عنه يعبود إلى قاعدة الإنسانية الأولى، حيث الإنسان لا يمكن أن يكون فأر مختبر أو حقل تجارب. وحيث أن الإنسان اجتهد في صنع العلم الحديث ليضعه ف خدمة الإنسانية وتطورها إلى الصورة الجمالية الفنية المثل

وأسماء: تـرتبط بالتقليد المادي للظواهر المجتمعية الثابثة رغم فسادها وهي ماتزال تسعى حثيثة لترسيخ قيم باتت مهة ئة.

وتعتبر التسمية أبسط أشكال التشخيص، وهي نوع من أنواع البعث والإحياء إن "إخلاصي" في مسرحيته تلك، انصرف إلى الماضي بقوة الحاضر المعاصر، وخلق تراجعاً جزنياً عن مفاهيم عصرية أربكت الإنسان، ووضعته في إشكالية التردد بين الجرى البلاهث وراء مدنية فارغة، وبين عودة إلى روح الإنسان التي لم يلوثها دمار العلم «الشرير» إن صحت التسمية.

وهو في أغلب مو اقف شخصياته انتقى من الحياة انتقاء ذا نوعية هادفة، والسرحية ككل تعكس الوضع الاجتماعي القائم وفي مثل هذه الحالبة يتوجب على الشخصيات أن تكون على صلة معترف بها في الحياة " وهذا ما نجده في مواقف الشخصيات وفي طرحها كل ما تعانيه من مشكلات نفسية معقدة أو بسيطة».

أما في مجال المقارنة الحرفية بين مسرحية "سوفوكليس" ومسرحية "إذالامي" فأظن أننا سنظلم عمل "إذالامي" إذا سعينا إلى مثل هـذه المقارنة، فتسقيط بهذا الكثير من الدلالات

الرمزية التي أضافت إلى «أوديب مأساة عصرية» المتعة الجمالية والفنية عدا عن الدلالات الفكرية والاجتماعية والقيم الإنسانية التي حفلت بها المسرحية» إذ باستطاعة القارئ الواعي أن يجد لدى قراءتها أكثر مما أراد المؤلف أن يقول. فهي ارتداد عصي من شكل جاهز وحتى «بسيط» إلى واقع معقد ومتشابك. يحفل بمضمون مضطرب وقضي، إنها الحيالة بلعامرة التي تغلي وتضطرب، وتضيب بالمعانة والتعب والمأسي تلك المأسي التي نتبع من مطالب ومشكلات إنسانية، نتبع من مطالب ومشكلات إنسانية، يتجل فيها تعقيد العصر.

لابد إذن من الشورة والرفض ... والتمرد ... كي يدفع الإنسان شقاءه وينطلق من نقفته على الواقع في اتخاذ حلول مناسبة «لم تستطع شخصية سفيان "مثلا" أن تتخذ مثل هذه الحلول إذ خرجت من ساحة الصراع مفلسة تماما، ومعلنة خيبة مريحة، وياساً قاتلاً. رغم أن مثل هذه الشخصية تمتلك إمكانات المواجهة والتعبير".

ولُعُلُ فِي التشكيل الأسطوري للنبوءة. ورجوب تحقيقها بأي شكل من الأشكال وعل أي صيفة كانت، ما يغفر "لإخلامي" نهاية مثل هذه الشخصية المتقتمة، والتي تحمل إمكانات الدفاع عن وحودها.

إن "إخلاصي" بعرضه لمثل تلك المواقف والصراعات، إنما يستفرّ قارئه لاتخاذ موقف عاموهو يسير بنا من التجربة إلى الفكرة، ومن الواقم الحي إلى المثلاثة التي تربط الشخصيات، نوعية العلائق التي تربط الشخصيات، يملأ اسطورته بحركة حياتية دافقة، ونجد إنفسنا «معه» نبحث عن تصورات جديدة، لمثل هذه الشخصيات المتازمة،

ولكن دون أن نعلسن الدفسن النهائي لطموحاتها التي يجب أن تتسم بالصمود والمبابهة وإذا حاولنا أن نضع جدولاً صغيراً للمقسارنسة بين الاسطورتين فسيكون عندنا النمط التالي: أوديب ملكاً «سوفوكليس» نبوءة العرافة رحلة أوديب وتغربه عن وطنه الأم اللغز الزواج من أمه الانجاب قتل الوالد عن غير معرفة به سمل العينين

اوديب ماساة عصرية "إخلامي"
نبوءة الكمبيوتر
رحلة د. سفيان إلى أوربا للدراسة
تجربة د. البهي
الارتباط الجنسي بابنته
الحمل
قتل الابن عن غير عمد
الوبن عن غير عمد
الوسول إلى درجة شبه جنونية
ويائسة

هذا في مجال رصد عناصر المسرحيتين، أما من حيث البناء المدرامي، ولتشكيل الصودة المسرحية في العمل الأدبي ككل. فسنجد أن أوديب "أخاصي" لها شكل بناء مسرحي خطي إذ نشاهد في الجزء الأول عرضاً للشخصيات والمواقسع والبيئات وعلاقات عيال أنفسهم ومشاعرهم المتفاوتة حيال أنفسهم وحيال الأخرين.

شم بصدوث النبوءة غير المتوقعة للكمبيوتر التي تهز عالم سفيان، تبدأ ما تسمى «بالنقطة المصرضة» ويتقرر ما ستكون عليه السرحية.

وبطل "إخلامي" ليس كبطل

«سـوفوكليس» الذي يحمل صفات "خارقة" إنه رجل حقيقي «إنسان واقعى» يعيش أبعاداً إنسانية رغم ظروفه الرديئة وسالتالي بعرف كيف يحقبق هذه الأبعياد ويطبورها ضمين حصيار استهلاكي للقيم الإنسانية التي تتناقص بقدر تبزأيد لا مشروعية أهداف العلبوم التكنول وحبة الموجهنة أحيانا لكسر الإنسانية. إنه الوجه الآخر للتقدم المخيف والسريع، والنقيض بالنقيض سيلتقى في نهائة الأمر. إن العلم يستطيع أن يهدم بقدر ما يبني، وعلينا بالمقابل أن ننتبه لمثل هذا التداخل، من أجل الحفاظ على مستوى إنساني، تثبت فيه الإنسانية لهذه الهجماتُ الشرسة التي تلاحقه من مراكز البحوث العلمية المعقدة.

إن د. سغيان يحمل إمكانات حقيقية وواقعية المواجهة. إنه ليس شخصية فردة تماماً على الرغم أن له أحالاماً خلال العرض المتقاع لتاريخ حياته، يبدو خلال العرض المتقاع لتاريخ حياته، يبدو والأزمات، نمطأ مكتمالاً اجتماعياً، من هنا الحياة، انفعالاته ومشاعره. إزاء الأحداث سنجد أن ما ألت إليه حالته بعد النبوءة، سنبقد أن ما ألت إليه حالته بعد النبوءة، سابقة أم مغطها بعد حدث أولي. لاكما يعصل تماما في أوديب "سوفوكليس" عضوري ناشيء عن الحدث الأولى شمطوري ناشيء عن الحدث الأولى شمنطورة عنه.

في أوديب "إخلاصي" سنسلاحظ تماماً غياب هذا الحدث، وستبدو لنسا المسرحية تحفيل بوقبائع مادية، ترتبط ارتباطاً مباشراً، بشخصية سفيان، وتنتج عنه. إلا أنها لم تكن نقيجة لحدث حُسرَض منذ البداية. فمع أن الكمبيوتر كالكاهن هزَ

حياة سفيان وجعله مرتاباً وغاضباً من أي شيء متــذكــراً النبــوءة، والقـــدر، واسطورة اوديب، لكنه لم يخلق نقطة تحريـض تجعـل الحدث ينبع ويتطور ليدمج كل عناصر المسرحية.

وبالتالي فإن إخالامي احتفى بحالة الفرد النفسية أكثر من حالة الحدث، بالجانب الفكري والنفسي والمشاعدي. التجليات الإحساسية والانفعالية، الحدث الوحيد الذي هز عالم شخصياته هو النبوءة. ماعدا ذلك لا تجد فعلاً إنسانياً قائماً يتصاعد أو يتطور واصلاً إلى ذروة مطلقة.

إن "إخلاصي" أخفى الحدث الإنساني، وراء مطالب إنسانية شاملة ... ورصد جانباً كبيراً من هموم الفرد المعاصر، وحكى طويالاً عن اصلامه الفردية والجماعية.

و بعد:

لقد وجد الاديب متسعاً من الـزمان والأفق الأدبي، ما مكنه من رسم شخصياته وتحليلها من كافة الـزوايا. والرجوع إلى ماضيها، والتطلع إلى مستقبلها وتحليل مشاعرها بدقة متناهية، ورصد مخاوفها، وأزماتها.

ورغم أن الإطار العام لحيط الشخصيات محدود بأسطورة أوديب القديمة، والتي تناولتها أقلام الادباء بالعرض، والتحليل والاقتباس، وإعادة البناء إلا أن "إخلامي" استطاع أن يفاجئنا بعرض حديث، احتوت مفاهيم عصر حديث.

وفي كل الأحوال فأن المُرْلف أو الأديب سواء جين يقتبس الأسطورة أو حين يخلقها إنما يقصد إلى الربط بين ما هو واقعي أو حاضر، وبين ما هو أسطوري ماضوى. (١)

ويمكننا أن نرجَح أن الأديب لم يلجا إلى الأسطورة. فراراً من الواقع كما كان قبلاً، بل فراراً إليه واندماجاً به، فهي لا تنتمي إلى عالم الأسطورة المتطل من الزمان والمكان والبيئة بل على العكس. ترتب طارتباطاً واضحاً ببيئة معينة، ولحظة تاريخية محدودة، وتمثل عصراً صديثاً، وإن بقدي الأديب على عناصراً العمل المسرحي، فإنه تصرف تماماً بالجانب الفكري الذي أو لاه المقام الأولى.

ورغم أن المسرحيسة قامت على ثنائية القوى البشرية، فإن الأفكار التي طرحها الأديب ظلّت أفكاراً ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالواقع، لم تكن وهمية، أو سرابية، أو مغرقة في الإحالة.

ولا شك أنه كان واعياً لطبيعة تلك الأفكار، ومدركاً لها الإدراك الشمولي الذي نقله لنيا عبر أحداث المسرحية. ومواقف الشخصيات التي عني بها جميعاً دون التركيز المطلق على البطل الفود.

إن في عودة الأديب إلى الأسطورة عودة عصرية حديثة، لا يعني مطلقاً انصرافه عن معالجة الواقع والتصدي لشكلاته أو الاستغراق في عالم خيالي، وبخاصة إذا امتلك هذا الأديب السرؤية الواقعية والاجتماعية إلى جانب الجمالية الفنية لهذا العصر ومشكلاته.

* * *

(١) محبك، زياد . حركة التأليف المسرحي في سورية. ص ٢٩٦ culoi si gluli s

تاليف: د. ساسين عساف عرض: علاء الدين حسن

إن دراسة الصورة الشعرية هذه تهدف إلى إبراز نماذجها في شعر أبي نواس، على اعتبار أن الصورة الشعرية كيفية وجود وارتقاء بالرؤيا واحتواء لها، وعلى اعتبار أن أبانواس مرحلة تحويلية في تاريخ الشعر العربي. و وبما أن الحديث عن الفن سابق على البحث في الصورة الشعرية، يطرح الدكتور ساسين عساف في الفصل الأول من كتابه / الصورة الشعرية ونماذجها في ابداع أبي نواس يطرح مسألة الفن كنشاط إبداعي وكجهد يبذله الإنسان لكي يحقق التكامل بين نفسه وبين الأشكال الأساسية للعالم الطبيعي والايقاعات الحيوية للحياة.

الفين في حو هير ه فعيل تعبو بض عين انعدام وجدة التناغيم بين الإنسيان والبوجود، وهبو وسيلة لايجاد التبوازن بين الإنسيان والعالم البذي يعيش فيه. وهبو حضبور جمالي وخبلاصية وعبي الإنسان لمعنى المصبر والتاريخ. ومتى توسل الفن إلى غايته الجمالية بمادة اللغة كان أدباً. وهذا نقترب من عالم الشعر.. عالم الكلمة .. عالم لايقف عند صد ... الشعير هو التخطيي .. هو السعيي وراء المطلق للسيطرة عليه بلغة التسامي والإلهام. والقصيدة عالم متداخل كثيف، يقسودننا في سندين من المشاعس والأحاسيس، الشعر إنه متعبدد الألوان يتصل بنبع الحياة عن طريق الكشف بالحدس، الشاعير بحوّل العيادلات الفكرية إلى تجارب شعورية يوفر المناخ الشعرى للفكرة الذهنية .. يعبرُ بالرؤيا والحلم بالإشارة والبرمز والايحاء ليس الشعر صيغاً كالأمية مفرغة من بوارق الفكر والخيال، هنالك الشكل والجوهر، الشعر قائم على شكلية التعبير وجماليته .. والابداع الفني المتكامل هو إبداع الشكل والمضمون.. بين الشكل والجوهر علاقة جندلية تبعث الجنوبية في الشعر --الشكل الشعرى كالمضمون الشعرى. والشاعر في الأساس إنسان اجتماعي ذو موقف يرتبط بحسركة الواقع. والكلمة في اللغة الشعرية طاقة دينامية من الحياة والحركة والايقاع والايجاء .. واللغة الشعرية تتطور مع الحياة، والابداع في الشعر ينعكس في إبداع الكلمة. . اللغة ينبغى أن تكون مرتبطة بتجربة الشاعر .. وأساس هذه اللغة هي المعاناة، أي الأنغام البداخلية، والبوزن الشعرى هبو صورة الايقاع وهو يثير الحساسية

والحيوية، وفي الشعر يتحد الايقاع

بالصورة. والبنساء الموسيقي للقصيدة هو الصورة الحسبة لها.

 في الفصل الثاني: الشعر قوة إدراك وبناء، ومهمة الشاعر تحقيق ما أخفقت الطبيعة في تحقيقه. فقطعة الحجر التي لم تكن لها فائدة تصبح لها قيمة عندما يتم تشكيلها. والغابة الأساسية من كل عمل شعبري إيجاد مثبل هبذه العبوالم التبي تجلت فيها صورة الواقع الحقيقي الأغنى والأسمى كحركة إيداع. والرؤيا إبداع، والابداع كشف عالم يعرف. ومن الطبيعي أن تكون مرحلة الوصف النقلي أولى متراحيل الوصيف كعنصر أسياسي يعتمد عليه الأدب إسلوباً ومادة لينفذ إلى النفوس، الشاعر في مثل هيذا الوصيف التصويري ذوخيال واسع وملاحظة دقيقة يترك عن الوجود لوائح حية وصوراً واقعية دون أن يهمل التفاصيل والجزيئات. والشاعر ذو تجربة ورؤية شعرية يتغطى بها حدود البرؤية المباشرة إلى أفق كلى يسجِّل فيه بالصورة والبرميز خلاصية موقيف موجيد مين جزيئنات الشناهندة والأصاسينس التفصيلية والمشاعر الآنية المحددة.

والشاعر على علاقة جدلية بالواقع، يسلط عليه أضواء فكره الكاشف يستمد منه الصور والتشابيه. ويقع في عتمة ضميره حتى إذا عرض للوصف وتقابلت وجوه المظاهر بغضاً ببعض تتوليد الصورة، الصورة التي هي كيفية وجود وكيفية تعبير.. والشعر السذي يعتمد الصور هـ و فعل نفاذ وإضاءة لجوهـ الوحود.

والخيال هو القوة على إيجاد صورة لشيء ليس موجوداً .. هو القوة المبدعة. والصورة مصدر الإيحاء، وقد تعبر

بالجزء عن الكل، أو تشير إلى المعنى المحرد بنعض مظاهره المحسوسة.

وعندما تداخس الوأن الأشياء وأشكالها في الصورة الشعرية تطالعنا الحقيقة شيئاً فشيئاً تسيطر عليها مسحة حلم وغفوة إبهام في أجواء غريبة. واللفظة في الصورة الإيحانية طاقة من الحياة والحركة مثقلة بوافر المعاني، فيها من سعة خيال وانحدار في عالم الطمع والغربة والدهشة. والإيحاء في الصورة لا يتوقف على الخيال والإيحاء في الصورة لا يتوقف على الخيال والإيحاء بل قد يستمد من التصوير الواقعي على إيجاد الصورة المركزية التي تضمن على إيجاد الصورة المركزية التي تضمن للقصيدة وحدتها الشامة.

والمكان في الصورة حقيقة شعورية. والصور تبدأ حركتها من النفس، وكل شعور خساص له صورة خساصة. فالصورة هي طاقة تتولد مع الشعور بشكل صادق واصيل، وبراعة الفنان في تاليف الحوادث والصور تبعث في نفوس متذوقيه عواطف مريحة وتـرغمهم على الإعجاب به وبفنه.

أمنا الصورة العقلية فهي وليدة مساعر مركبة من غيال فكر، وهذه مساعر مركبة من غيال فكر، وهذه الصورة في أكثر الأحيان تكون تفسيرية بعكس الصورة الإيهامية، والرمز وجه والصورة والرمز يتداخلان في العملية الشعرية.

في الفصل الثـالـث: الصـورة في
المذاهب الأدبية: ففي الشعـر الكلاسيكي
الصورة أداة تعبيريـة من تركيب الـذهن
والمعـادلات التشـويعية التـي يقـوم بها
العقل بين المحسوسات، فالخيال هنا واح
يختـزن الصـور في المخيلـة أو الـذاكـرة

كمدركات تجريدية يجسمها الشاعر في حالات المماثلة والمشابهة بين الموجودات الحسية. الصبورة في مثل هذا الشعر واضحة مركزة تعبر عن حقائق ثابتة موضوعية تستند إلى قوانين العقل والطبيعة. الصبورة عند الكلاسيكيين وسيلة لتوضيح الفكرة أو توكيدها.

أما الشعر الرومنطيقي في حرية انظلاقاته وأبعاده وإشكاله فإنه يُعتبر ردة في وجه الشعر الكلاسيكي من حيث رفضه القواعد في الفن، ومن حيث أنه الحتاجي ... والرومنطيقية أخسنت المسلوب من فعل وتأثير ... الصورة في الأسلوب من فعل وتأثير ... الصورة في الشعر الرومنطيقي تقوم على معلى المتداعي كما هي الحال في الأحلام. وهي تعليما لين الإنسان وسائر مظاهر الوجود.. وهي تمثل الاتحاد بين الإنسان والطبيعة بشكل مثير .. إنها وسيلة احتواء العالم الخارجي في عالم الذات.

ولا شعير دون مقيدار مين اليرمير، والرمز لون من الوان الكتابة الشعرية يلغي فيها عناصر السرد والتقريس والمباشرة، لدا فهو رابط خفى وإيحائى ينتظم الصور. الرمز تعبير عن التناغم بين قبوانين العقبل وقبوانين الطبيعية .. انصهار الجزئي والكلى ... السرمن ذو طبيعة ثنائية. إنَّه وسيلة تقريب البعيد وإبعاد القريب. الشعر البرمز وسيلة للمعسرفة خسارج على الحسى والمرشى.. الرمزية محاولة رفع الشعر إلى منتهى درجات الصفاء والإشراق. ومادة الشعر الرمزي هي الموسيقي، المادة هذه تكون في العساطفة، في الفكسرة، في الصسورة والكلمة. الرمز تعبير عن جواهر الأشياء. أما الاتجاه السريالي فقد تجاوز دور

الإدراك العقلى لحقيقة الأشياء، وتخطى دور الشعور الطبيعي ليرتكز على عامل المخبلية وحدها. والمعرفة في السريالية إلهام باطني ينبع من لاوعي الذات، عندها يصبح المطلق هـ و الشاعر نفسه.. السريالية سعى وراء الجهول .. إنها حالة شبيهة بالحلم. في الحلم كل شيء ممكن. اللاوعين في نظر السرياليين حقيقة عليا .. السريالية مغامرة داخلية تنتهى بإيجاد الصور من عدم،

● الفصل الرابع: الصُورة في آراء نقّاد العرب والشعر الجاهلي والأموى:

فقى الشعر نجيد أن نقاد العرب القدامي عبروا عن الصورة بسائر وجوه البيان والمحاز من تشبيبه واستعارة وكنيابة أما بالنسية للصورة كما نفهمها اليوم فلم يسرد ذكرها إلا عند بعضهم. مثلوا المعنى بالصورة. فاللفظة في السمم كالصورة في البصر.

- وفي البلاغة نفهم أن الشعير متميز بعبارات بيانية داللة على المعانى البعيدة. ولا يأتى بها إلا الشاعر الحاذق."

 وأن علم البيان: نجد الشعر يـؤلف بين المتباينات ويرينا الحياة في الجوامد، يجمع بين المتناقضات ونجده كشفا عن حقيقية مستترة والتعيير عنها بصبورة حسية.

- وفي الشعر الجاهلي لم يكن ينظر إلى الأشياء بأفكار مسبقة، كان يراها كما هي بسيطة واضحة، وفي الجاهلية تعارض جوهري بين النذات والموضوع غير أن بينهما جدلاً يهدف به الشياعر إلى القبض على الأشياء.

- والصورة في الشعر الأموى، كما هي الجال في الشعير الجاهلي، صبورة موضّوعية، بمعنى أن العقل التزم حدود الأشياء، في الوقت الذي كان فيه الخيال

عاجزاً عن تصور الشاعر الداخلية. الشعيراء الجاهليسون والأمسويسون استضيموا لغة التصويس، من مجاز وتشييه واستعاره والمهمة الأساسية للغة التصويرية هي الكشف عن المجهول وإيضاحه.

• الفصل الخامس: أبق نواس: حياته و عصر ہ:

وُلد الحسن بن هائي – أبو نواس – في سنة ٧٦٢م وتوفي سنة ١٨٨٤م، وقيل إنه ولد في (الأهواز) وقيل في (البصرة). كان أبوه من أهل الشام أما والدتبه فقيل إنها فارسية. وسبب تسميته أنه كانت له ذؤابتان تنوسان على عاتقه وهو صبي. وما يعرف عن حداثته أن أمه انتقلت به إلى البصرة. وفي البصرة تم له الزاد الثقافي من دين وعقل وتفسير ولغة، ثم جاء بغيداد أبام البرشييد، ونزع في معاشرة جماعة من الظرفاء المثقفين التحررين، ثم قصد مصر وعاد إلى بغيداد من جديد. وشخصية أبي نواس مميزة في تاريخ الشعر العربي. إنها مجموعة تناقضات لاهية جادة قلَّقة ومتناغمة، تحولت في النهاية إلى نغم شعرى صوفي في أعلى درجة من الابتهالات. الفصل السادس: نماذج الصورة

في شعر أبي نواس: إن شعر أبي نواس قوس قيزح متعبدد الألبوان، متفاوت الدرجات والمواقع، وقد اعتبره النقاد أروع من فتح في تاريخ الشعر العبربي معركة الصراع بين القديم والحديث. شباعر متصرد شائر، وشباعر لايستين القنواعند لذهب شعرى مبتكن يمهد لرسالة شعيرية قبوامها وجبدة الشعر والحياة تلمع فيها بوارق فكرية تدل على مستوى فكرى مفارق لمستوى الفكر الجاهلي.

حضوره في التاريخ قديم - جديد. ومن ضمن هذه الأطر المتنوعة نجد أن الصورة في شعره كانت كلاسيكية حيث القديم ياخذ طريقه في الاستمرار، ورومنطيقية حيث كان الشاعر يحيا حالات الانسياح والاستلاب، ورؤيوية في حالات التجلي، وإيحائية حيث كان يمو،، الواقع ويعبث بأشيائه، ورمزية حيث التوهج والالتى الفكري، وسريالية في حلات وعبه والنفاعه.

- والصورة في الشعر الكلاسيكي أداة تعبيرية من تركيب الذهن والمعادلات التشبيهية التي يقوم بها العقسل بين المحسوسات، صورة واضحة مركزة تعبر عن حقائق شابتة، إنها تقريرية ووسيلة لتوضيح الفكرة أو تركيدها. الذات الإنسانية فيها تتشكل على الوجود الخارجي محترصة أبعاده وحسوده الزمانية والمكانية.

> كم ليلة ذات أبراج وأروقة كاليم تقذف أمواجاً بأمواج

فظل يسقي بماء الورد من أسف ورداً ويلطم ديباجاً بديباج

- أما الصورة الرومنطيقية فهي ليست تعبراً عن شعور أو فكرة، إنما هي الفكرة وهي الشعور. هذه الصورة ليست من مركبات الوعي في الشاعر وإنما هي من تفجر أحاسيسه والتهاب خياله نـأشطة، منوعة، زاخرة بالالوان، الوان الإشارة والتحريك. فاسمعه يقول

ويضفي مشاعر إنسانية على الوجود: 11 دميت بالماء القراح جبينها لتسمع في صحن الزجاج أنينها

فقد سمعت أذناك عند مراجها أنيناً وألحاناً تجيب دنينها

 أما الرؤية الشعرية فهي تربط بين المرثى واللامرئي، بين الواقع والحلم:

دارت على فتية دان الـزمــان لهم فما يصيبهم إلا بما شاؤوا إننا هنا محم أبي نواس في عالم دوران إننا هنا محدث فما، فتتشكل الموسيقى الكونية التي تنتظم الوجود. — أمــا الصــورة الايحائية في شعــره فهي تعبير عــن المطلق بــالمدد، تشير إلى المعاني المجــردة وتجسمها. إنها وسيلة إحـار في دني المحول تخلق عالمًا محازيًا المحازيًا للمحازيًا للمحازيًا

... من من الاثقال المادية... دع لـومي فـإن اللوم إغـراء وداوني بالتي كانت هي الدواء صفـراء لاننزل الأهـزان ساحتهـا

لو مسها حجر مسته سراء «دع» كلمة إيحائية، من خلالها يبدو

لنا أنَّ آبا نواس قد انتصب في وجه الكون، وهنا تبرز مشكلسة الحرية في شعره، والحرية أن تقعل ما تريده أنت لا مايريده الآخرون.

دفإن اللوم إغراء، كلام يدل على مدى اتصال أبي نواس بالحقيقة الإنسانية، الفاظ مثقلة بوافر المعاني تشير إلى طبيعة النفس البشرية في ارتكاب المعاصي.

دوداوني بالتي كانت هي الداء، هنا خروج إلى الحقيقة الكلية، وانطلاق إلى المعانى المجردة.

وصفراء، اللـون في شعره يتحـول إلى رمز فكـري ذي دلالات إيحاثية، فاللون الأصفر ترتاح له النفس، إنه لون تفكيري ذو إبعاد نفسية عميقة.

«لا تنزل الأحزان ساحتها» فعل النزول إلى الساحة من مقتضيات الفروسية.

وفي هذا الكلام مفتاح دخول إلى حرم لا وعيه. في خاطره مبراع بين الألم والذات، نفسه ساحة المركة، والخمرة خيول من وهم تبدد الهم وتزيل الألم.

دلو مسها حجر مستها سراء» مسّ، استخدمها العرب للجنون والمراد من ذلك خروج من العادي إلى الخارق.

- وفي منتهى التجريد والصفاء والتشوق إلى مطارح الغيب المطلقة، الصورة في الرمزية تكون مثالية، وأبو نواس كانت له القدرة على النفاذ، على التجسيد الموصي، على بلوغ أقصى درجات التجريد...

صفراء ما تركت، زرقاء إن مزجت تسمو بخطن من حسن ولاً لا

جاءت كشمس ضحى في يوم أسعدها من برج لهو إلى أفاق سرًاء

- وشعر أبي نواس امتداد لشروخ نفسية في رحاب غريبية وقد راعه المجهول، فوقف من هذا العالم موقف الرافض حين وعي غربته وبحث عن دروب خلاصه، وفتسش عن الحياة الحقيقية في عوالمه المضرية حيث كان سعد ذاته.

هذا، وأبر نواس همدم مقولات المنطق العقلاني في مواقع عدة من شعره، فأكد على أن ألعقل عاجز عن بلوغ المطلق حيث الحقائق الأولية والمعارف الاساسية، فالتعقل جهل، أو يكاد يكون نصف معرفة «حفظت شيئاً وغابت عنك أشياء.

- وفي النهاية، حين امتبلات ذاته من صبيابات الحياة، تسلاقت الأضداد، فانقلبت الخطيئة والكفر صلاة..

" وقيد أسبأنا كل الإسباءة فباللهم صفحاً عنّا وغفراً وعقواً ..."

هكذا يتحد الإنسان بالتوبة مجسداً صوت الأرض ونداء الإنسانية، وهكذا انتهت مغامرته بهذه الكلمات.

وبعد ... فقد كانت لأبي نواس القدرة على استبعاب الحياة العباسية، أفاد منها،

صهرها في تجربته الشعرية، أقام منها عالماً فنياً له هندسة خاصة، تتردد فيه أصداء النفس الإنسانية، تعانق الضوء والريح، تبدد العتمة، وترى عبرها ملامح العالم الأخر في وحدة حياة، وصفاء ومحبة، وشفافيه صور ورؤى داخلية غيبة ...

في عالمه الفني يحقق حاصه، يلاقي نفسه، يهلًا، ويسيطر على العالم، يتحمل البقاء في الوجود، يعايش فيه الخصرة كائنا تنعقد حوله النجوم والسماء المعلقة في منظومة ضوئية تلتقي، تتزاحم، يتسق في نغم موسيقي، كين لذلك يتسق في نغم موسيقي عنب. وهادىء وتصوير مؤتلف يجري في حلم مهيب، يغرب ويلبي حاجة النفس الراغبة في يغرب ويلبي حاجة النفس الراغبة في لتجلي، يتلو أيات حبه، يتوحد ويفني في فجيعة صمعة، في لباس قشيب الفراغ والتوبة

ويبقى أبو نواس في ازدواجية شخصه المزق يصارع الواقع، يستسلم، يتمرد على قسسور، ينتصر، يجهسر، يتحدى، يشور، يهدّم، يلهث، يتخدّر ويبدع ... أبداً يتمزق في دوامة التجاذب والتنازع

ومن تصادم هذه الحالات تنفجر الدينامية الصورية، تجعل الفكر الفلسفي لحوناً وظلاً، تجرد المحسوس وتجسّد المجسد تندفض بالجواهر في المحلة خلق وتجاوز، يرفض الاتباع فالحياة ينبوع فنه، وهي الفن الارحب والاروع والاملا والاعصدق، فالمستقماً من المناسلة وقائمة المناسلة المناسلة المناسلة المناسلة وقائمة المناسلة المناسلة



د. أشرف الصباغ	⊐موسكو
حسين الشيخ	🗆 هلسنکي
على الكردي	□ دمشق

انتهت مؤخرا سلسلة عروض التهيديات الشكسيرية على مسارح المانت بطرسبورج بعرض مسرحية ومن المعروف المضرج تيمور تشيخيدزه. ومن المعروف ان «ماكبث» هي اكثر وتعتبر من أندر النصوص الاجنبية عرضا على المسارح الروسية. بل ويمكن خشبات المسرح الروسي بسبب ذلك خشبات المسرح الروسي بسبب ذلك المعتقد المسرحي السائد بين والذي يوكد بان

موسكو .. د. اشر أب العنياغ

ليدي «ماكبث» أخر حصون الدفاع

أو لون الدم معادل للون اطلك

وعلى الرغم من معرفتنا الاكيدة بأن الدماء على خشبة المسرح ليست حقيقية، وإنما هي سائل ما، تفسله المياه بعد العرض، إلا أن الجرائم في هذه المسرحية تبدو حقيقية لأبعد الصدود. والدماء في التقاليد الروسية كانت دوما بقعا غير مرئية على يد المراة التي استطاعت بشكل أو بأخر محوها عن كفيها، في الوقت الذي لم يستطع فيه أحد أن يمحو أثار الجريمة نفسها، من هنا انطلق تيمور تشيفيدزه للدخول إلى عالم هذه المسرحية، وعالم شكسير في نهاية

القرن العشرين مؤكيدا بكل ثقة أن المرأة لا دخل لها إطلاقا في مأساة «ماكبث»، ولم تلعب أي دور في مصير أي جنرال مين حتر الآت حيروب شكسيس في هنذا النص، وتيمور تشيخيندره أحد المضرجين ذوى الأمكانات المتعددة، وفيلسوف ثباقب النظرة والموهية. وعندما يتناول مثل هذه المأسياة فهو بقدم عبرضا مسرجينا متمييزا ومثيرا للجدل، وخاصا به أكثر من خصوصيته بشكسيير. والسبب في ذلك يعود إلى الإضافات والتغييرات الكثيرة والتبدخل في أحداث النص، فهنو يتركن على شخصية «سيتون» سلحدار «ماكبث»، ويعيد تأليف هذه الشخصية من جديد، ويضيف مشهد استضافة السادرات، ويعطى أبعادا أخرى للنهاية بنسج وتاليف وإضافة العديد من التفاصيل الهامة. ويبدو إنه قد رأى أن الأحداث التدميرية في المسرحية قليلية، فتأعياد «دونكان» المقتول بشحمه ولحمه، مضرجا بالدماء إلى خشبة السرح.

لقد كان من المتوقع ان يتناول المفرج هذا النص حسب تصوراته الخاصة، وحسب الإمكانات المتوافرة على مستوى النصص، ومستوى تقبل الجمهور وتوقعاته. ولكن لم يكن هناك أي تصور لعودة «دونكان» إلى الحياة ملطفا بدمائه. وهذا يذكرنا بإخراجه في ثلاث سفن حربية. وفي لحظة الوداع هذه جلس يتذكر ويحلل، وفي النهاية فهم وأدرك كل شيء. وعندما أدرك، قطع شهريانه ووضع يده في كاس مملوء بالماء. لحظتئذ تحول تاريخ «عطيل» إلى تاريخ ذاتي، ومحاكمة ذاتية، وانتحار الذات أنضا.

إن تشيخيدزه يبركز دائما في معظيم أعماله الإضراجية على إشكالية العلاقة بين الأفعال المنطقية وبين المنطق الانفعالي للبطل، ليتضبح في النهايــة أن المأساوية التي فجرت ودمرت الإنسان في «عطيبل» وفي «الغدر» هيئ نفس تلبك المأساوية التي حركت «ماكبث». وبالتالي فلم يكنن في هذا العرض أي أثر لقصة الرأة الشريرة الأثمة التي دفعت بزوجها إلى محيط الفعل الإجرامي. فهنا بوجد فقط «ماكنث» كشخصية مركزية ورئيسية لديها طموحاتها ورغباتها، وشهوتها للسلطة ولكل شيء. ومن المنطقي تمامسا أن تكون لسدى هده الشخصية شهوة الحرب. وهبذا ما دفع الساحرات المرقشات لمارسة طقوسهن في التنبؤ بعالم الغيب وسط عالم الحرب الرمادي المعتم كما صوره المخرج. والمدهش أن كل هذه التنبؤات لم تكن وهمية أو خادعة. فهل هناك صعبوبية فالتنبؤ ببالأصلام السرية لحثر الآت الحروب؟

ويصعد المخرج في خط مواز لخط نبوءات الساحرات، فيرفع الحجب عن عالم الغيب لنرى «ماكبث» و«بانكر» ينهضان فعليا من تحت الأرض، كما لو كانا قد خرجا لتوهما من خندقهما، ثم يهبط بنا إلى عالم الواقع، واقع كل القرون، خاصت واقع نهاية القرن العشريين في روسيا، وفي أنصاء العالم للنهكة تحت وطاة الحروب والدماء والألم، لنرى الخارجين من خندقهما يرتديان معطفين يشبهان المعاطف المعصرية مثل كل معاطف الرجال في المعرية مثل كال معاطف الرجال في المعرية مثل كل معاطف الرجال في المعرية مثل كل معاطف الرجال في المعرية مثل حدة.

الأحداث تدور في قلعة حصينة تشبه الصدأ بلونها الرمادي المعتم ـ لون عالم

الحرب يعلوها معبر يقنف علينه الحراس. هنا بالتجديد تجرى المشاهد الرئيسية لخيانة «بانكو» وقتله. وهنا أنضا الحو مشجون بكل مظاهر الخطر والتوتر، مما يوحي بالعنف، ويفظاعة كل ما يحدث من قتل وتدمير. وهناك، في صومعة أو في مخزن، أقيمت مادية احتفال «ماكبث» _ الملك، حيث الخرائط الحربية مكومة في ركن بعيد، ومجموعة من المكعيات المتناثرة في عشوائية تقيم على طاولة عارية، وحيث لا يوجد شروق أو غروب أو ليل، إنما فقط يسيطر ظلام عام وشيامل. حتى الشمعة البوجيدة في هذا العالم القباتم تشبع ضوءا أصفر مترندا في إعياء وملسل، والحياة تمر سريعا ثم تنتهي إلى الأبد. فجأة تنقطع ألوان الحرب الـرماديـة، للحظة واحدة فقط، عندما تلميم سترة «ماكبث» الرسمية بلون أرجواني ـ لون الحياة ـ بينما «بانكي» الملطخ بالدماء يقبل مسرعا لحضور مأدبة الاحتفال. وهنا بالتحديد ينهى المضرج معادلته السرحية بدماء «بانكو» التي لا تشب فقط لون سترة الملك، وإنما تشبه الملك نفسه.

وتتطور الأحداث بحدة في الوقت الذي تنعدم فيه الحركة تقريبا، ومسلسل القتل ليست له نهاية، وتبوء كمل محاولات «ماكبث، بالفشل في إيقاف هذا المسلسل البشع، ويظل طوال الوقت يبحث عن نهايته الموعودة؛ فلن يقتل انسان ولدنة امراة، وقلعته لن ينتزعها العدو قبل أن تأكمل الحرب الغابة الخضراء. وبالفعل يظهر هذا الإنسان الغريب عن رحم أمه، ينم المالكة للحرب تعيث قتلا ودمارا. وفي بينما المالحرب تعيث قتلا ودمارا. وفي كان الجميع متعبين، وتلزمهم فترة راحة كان الجميع متعبين، وتلزمهم فترة راحة كان الجميع متعبين، وتلزمهم فترة راحة لالتقاط انفاسهم على اسوا الفروض،

ولكنه خرج. خرج وحيدا ومقضيا عليه في معركته الأخبرة. فأنزل عن كتفيه جثة زوجته ـ ليدي ماكبث ـ كأخر حصن للحفاع، لكنهم كانوا قد أحاطوا به وحاصروه، ومن خلف ظهور الرجال يحز «ماكندوف» رأست ويحملها إلى مقدمة السرح، ليضعها على طرف شوب «ليدي ماكيث، الزوجة القتيلة وآخر حصون الدفاع... ولكن حتى هذه النهاية التي تعتبر بكاملها من تأليف المذرج لم تستطع معالجة الموقف، أو إصلاح ما دمرته الحرب وشهوة السلطة، وسوف تكون فترة الراحة قصيرة، لأنه هناك خلف التمرد والعصيان ضد «ماكبث» الضرج بالدماء، يقف «مالكولم» السياسي المريب الماكر، كمسمار حديد في السلطة، وكامكانية جديدة أيضا في مواصلة الحرب.

لقد أقنعنا مسرح الثلاثينيات من هذا القرن، ورسخ في أذهاننا تلك التقاليد الجمالية المهيبة التي يتسم بها عالم شكسيير على مستوى قبوة الأبطسال ونضارتهم وفخامتهم، ومن ثم فقد أسبس نموذجا للشخصية الإنسانية يتميين بالفعالية والقدرة والجاذبية. وعندما تجرف تحليلية القرن العشرين هذا النموذج المعتاد، يتضم أن زخم التوق إلى هذه الفترة عدفترة مسرح الثلاثينيات - لا يحتم بضرورة ان يكون السرح مصحوبا بهذا النمط الجمالي المعتباد. ففي عبرض تشيخيدره، على سبيل المثال، جاء «ماكبث» من ناحية كشخصية مخيفة: بصاجبين أسودين كثين يقطعسان وجهه بشكل أفقي ويخفيان عينيه نسبيا، ويقم صغير مردموم بصرامة، يوحى بانه على استعداد دائم كمحارب أريب لتوجيه ضربته ف أية لحظة. ومن ناحية أخرى

جاء كتركيبة فعالـة بطموجه وسرعته في اتخاذ القرار. وكان أكثر الأشباء ألما لضميره هو الخوف الذي يشكل له هاجسا مستمرا كالصداع المزمن. أما انسانيته فلم تكن إلا أثناء الإجهاد والإعياء الناتجين ليس من الشر ف حد ذاته، وإنما من انعدام الأميل في المقاومة. وهذا الإنسان - ماكيث - لاشيء يمكن ان يسوقف سسوى الموت، فحتى زوجته «ليدي ماكبث» حاولت إيقاف ولم تستطع. وهذا ما لم يكن متوقعا على الإطلاق، باعتبار أن هذا الدور، وبهذا الشكل تحديدا، لم بلعيه أحد على خشية السرح أبدا، مما يضعنا أمام مسؤولية إعادة قراءة النص مرة أخرى، وفهمه فهما مغايرا لما سبق. ولكن منطق المضرج النابع أساسا من مفاهيمه الخاصة لعلمي الجمال والأخلاق بشبر إلى أن المرأة _ آلـزوجـة في المسرحيـة _ دائما ضحية أخطاء وضلالات الرجال كما في مسرحيسات السقوط وعطيسل والغيدر. وفي «ماكنث» فيإن «الليدي» ضحية ثقتها المطلقة بأفكار وطموحات زوجها. وهي زوجة رقيقة وحنونة، وجديرة بأن تكون ملكة بالفعل. وفي الحالتين _ زوجة كانت أو ملكة _ نجدها على استعداد لتقديم بد العون، ولكنها تصاب بالجنون عندما تختلط وتتشابك الأفكار في رأسها.

أما جنسرالات هذه الحروب مثل «دونكان» و «بانكو» يناصرون النظام، ويتقبلون بصبر شديد كل أوامر وأفعال «ماكبث». فعندما يبني «بانكم» جيشا قويا جرارا، ويرسخ في نفسه الإيمان بصداقة «ماكبث»، يتضح فعليا أنه يطمح في النهاية لأن يكون هو أو أحد مسن أحفاده ملكا في المستقبل.

وتشيخيدره هنا لا يقيم أي اعتبار لفخامة الشخصيات ونضارة وجوهها، فأهم شيء لديه هو دور الشخصية في موقف بعينه، لأنهم جميعا إما يطالبون بالسلطة أو هم بالفعل فيها، ومن أجلها تخلوا عن أهم الأشباء لدرجة أنهم لا بالحظون انهم في النهاية يصبحون قتلة لأولادهم. ومن أجسل وزن المعادلة السرحية تصبح شخصية «سيتون» سلحدار «ماكيث» أحد الشخصيات الرئيسية ف تحريك أحداث السرحية بحضورها الدائم على خشبة السرح على الرغم من أن هذه الشخصية تنوجد في النص بشكل هامشي، بل ومن الصعب ملاحظتها كشخصية فعالة. فهو يتحرك على المسرح في صديري ونظارات حائرا ملتاثا من جراء ما يحدث، ثم يقع تحت الأقدام، ويتقلب في ذعر واضطراب عندما يكتشف انعدام الأمل في أي مخرج أو منفذ بنقذه من «إلهامات» ماكبت الجنونية. إن «سيتون» شاهد، وهدذا السدور الصعب ضروري كمعير للجمهور وحلقة وصل بين خشبة المسرح والصالة. فهو «تحن» وهو واحد منا، شريك وشاهد أخرس في أن واحد، وهو أيضا في المصيدة مثلنا تماما.

وفي النهاية بيدو أن جملة «هاينسر ميلر»: «في عمق المهزلة تكمن الماساة» يجب أن تعاد صياغتها لتالأم هذه النوعية من العروض، فبالفعل «في عمق الماساة تكمن المهزلة». إن يشيخيدره لا ينصبح ولا يعظ إطلاقا في مسرحيته هذه. لكن العرض في جوهره أضلاقي يستعرض الحرب وقوانينها، والناس الذين غرقوا حتى رؤوسهم في الشر، والمتعين مسسن الشروس، و... و.... كتب احد المعلقين في الصحيفة المسائية في مدينة هلسنكي مقالا حول مهرجان السينما العربية في هلسنكي، متساءلا ما الدي يمكن لأصحاب العقال (العكال، والتي تعتبر في فنلندا شتيمة تلصيق بالعرب، أن يقدموا للسينما وهل يعقل أن يقدموا سينما تستحق أن تشاهد. ومنذ الفعلم العربي التونس الأول

(صمت القصور) بدأ وكأن المتفرج الفناندي - البعيد عن معرفة وقسراءة الثقافة العربية - متفاجئا بهذه السينما التي تطورت خلال السنوات الأخيرة تطورا ملحوظا، ففي الأمسية الأولى

قدم غالبية الجمهور الفنلندي حاملا معه أفكارا مسبقة عن الثقافة رسالة فنلندا _ هلسنكى

A ALEKT AND THE AND TH

مهرجان السينما العربية في هلسنني

العربية متسمة ـــ إن لم نقل سالعنصريسة التبي انتشرت بشكل مرعب على أثر الأزمة الاقتصادية الحادة التي تمر بها فنلندا ـ فهى متسمة بعدم الفهم والمتابعة بالتأكيد. كان متصبورا بأنبه سبري مشاهد ملبئة بالأنثى كرمز للجنس، أو الأنثى المضطهدة والتي تحرم من أولادها على شاكلة الفيلم السبيء الصيت: بدون ابنتي. لكنه ذهل مع الفيلم الأول، وعاد الجمهلور الفتلندي بكثافة غير متوقعة ليحضر العرض الثاني للفيلم، وكأنه تعلم شيئا من هذه التجربة. فيلم (صمت القصور) الذي صنفته مجلة الـ TIME من أجمل وأجود عشرة أفلام أنتجت في العام ١٩٩٥، والذي كانت عبارة عن فيلم دافء حنون شاعرى لحياة امرأة خادمة في قصر ما، ولحياة أبنتها التي على ما يبدو تعانى الاضطهاد نفست رغم أنها لا تعمل

كذادمة بل كمغنبة. قبلم أعطى للحين الرئي مساحبة كبيرة، ممسأ دفع بالمتفرجين إلى الاستغيراق بهذه الصورة القريبة البطيئة الجميمية لحياة لم يألفها من قبل، التركيز على تفاصيل خفية للأشياء المآلو فية، واستكشاف لأماكن عادية تحت إرشاد حركة الكاميرا الجميلة، يتمدد المكان بفضل هذا النوع من التصوير عين قرب، ولا يعرز ما كان غامضا فيها فحسب، ولكنه يظهر في الوقت نفسه تكوينات بنائية جديدة تماما في الصورة. وفي حوار مع المخرجة مفيدة تلاتلي ذكرت لنا بأن هذا الفيلم عبارة عن حوار مليء بالأحاسيس بينها وبين أمها وابنتها . وكما قالت: (عندما كرت وعشت حياتي بشكل بختلف عن حياة أمي، وعندماً بدأت بتربية ابنتي، وجدت نفسى وكأننى أمى، نفس الكلام الذي أقوله لابنتي كانت أمي قد قالته لي ذات يسوم. إننى خائفة على ابنتى، لأن عقلية المجتمع لم تتصور كما ينزعم القانون..) وعزت نجاح فيلمها في الغرب لأنها كما قالت طرحت مشكلة المرأة ليس بطابعها المحلى بل بطابعها العالمي. القيلم ملىء باللقطات الشاعرية والحميمة، واستطاعت المصرجة مفيدة تسلاتني أن تثبت حضورا قويا في السينما العربية على الرغم من أن (صمت القصور) كان فبلمها الأول، ولعل نجاح السينما التونسية يرجع إلى معادلة ذكية هي المزاوجة بن تقنية سينمائية سليمة وبين موضوعات تمتح من أجواء التاريخ وطقوس الثقافة وتلاوين الذاكرة. والجدير باللذكر هنا أيضا أن ثمة ثلاثة عناصر توحد بين مختلف التجارب السينمائية في البلدان المغاربية وهي استثمار التاريخ بالإضافة إلى الاهتمام

بالجانب الواقعي.

الأفسلام الأخرى التسي عُرضت في المهرجان كانت تتراوح بن التوسط والجيد ولكن لم يمسل أي فيلم من الأفلام المعروضة إلى مستوى فيلم (صمت القصور)، فيلم (الليل) للمخرج السورى محمد ملص كان من الأفلام الجيدة في هذا المرجان، فحين يكون لدي الخرج شيء ما يود قوله فإنه سيجد الشكل، والطريقة، والتقنية التي يستطيع أن بجسد فيها الذي يود قوله، وهذا ما فعله بالفعل محمد ملص، لقد عشنا مع تفاصيل ذاكرته، تفاصيل حميمة لمدينة القنيطرة السورية، تفاصيل لسيرة ذاتية مبكرة، لتلك الساعات التي أخذتنا بتقاصيلها المذهلة في رحلة، كانت تفاصيل الطريق فيها تدخيل في تلاوين ذاكرتنا، وتؤرخ لذاكرة جماعية عن تاريخ قريب. محاولة لرسم حياة مليئة لدينة القنطرة، عن طريق التغلفل في ذاكرة والدة البطل الحية، محاولة مليئة بالشعير لتذكير ما يُستحق أن يتذكر. مجاولة للتخليص من الإحساس بالعار الـذي لحق بـأهل القنيطـرة حين احتـل الاسرائيليون المدينة عام ١٩٦٧.

الفيلم الآخر الذي لفت الانتباه كان (حكاية الجواهر الشلاثة) للمضرج الفسطيني ميشيل خليفي والذي تركز على طفل من أطفال الانتفاضة، يعشق فتاة غجرية حالة تطالب بثلاثة جواهر خيالية اتضيفها إلى عقد لدى جدتها من غيزة مستحيل لتحقيق أمنية الفتاة الفتية، ويتدبر والد أحد أصدقائه الذي يملك بيارة برتقال أمر تهريبه في أحد الشاخدات المصلة بصناديق البرتقال الشاخدات المصلة بصناديق البرتقال الماحد للتصدير. الفيلم ملىء بالإسقاطات

الجميلة الشاعرية.

الأفلام الأخرى التلى عرضت في المرجان كانت على التوالى: (الحلفاويين) للمخرج التونسي فريد بو غدير، (باب الواد الحوم) للمخرج الجزائري مرزاق علواش، (حتى اشعار آخر) للمخرج الفلسطيني رشيد مشهراوي، (أن الأوان) للمضّرج اللبناني جان كلود قدسى، (البحث عن زوج امرأتي) للمخرج الغبربي محمد عبد البرحمن التازيء (مرسيدس) للمخترج المصري يسري نصر الله، (باب الحديد) للمخرج المصرى يوسف شاهين.. تم تنظيم هذا المرجان من قبل جهات عديدة على راسها أرشيف السينما وجمعية الصداقسة العربية الفنلندية والتجمع الثقافي العربي والجالية الفلسطينية. وساعدت جهات حكومية متعددة في تمويله، ولعل هذا المرجان يصب في جهود مدينة هلسنكي التي تحاول أن تنال لقب العاصمة الثقافية لأوروبا الموحدة للأعوام المقبلة، والتي تتنافس على هذا اللقب عدة عواصم أوروبية.

طيورناطقة

هل يمكن لعدة أباريق ماء أن تثير كل هذا الاهتمام كما حدث في فنلندا مؤخرا، بعد أن ظهرت إلى النور تصاميم كاتي بعد أن ظهرت إلى النور تصاميم كاتي دعيس (KATI TUOMINEN التي دعيسا في هده (BIRDS)، ثمسة شيء عميساق في هذه شرب الماء، ثمة شعد ربما، ثمة فكاهمة شرب الماء، ثمة شعر ربما، ثمة فكاهمة أباريق على شكل طيور، طيور تكااداتها، أباريق على شكل طيور، طيور تكاريد.

الأول بميل بحنية إلى الأمنام، الآخير يتنفس لاهثا وصدره يعلو وينخفض، الثالث يمد رأسه أعلى قليلا وكأنه يحاول أن يـرى أبعد مـا يمكـن. تجربة حميمـة لحركات من خزف تشكل طيورا ناطقة. تلك التصاميم التي دُعيت قصة الطيور كانت من أهم التصاميم التي ظهرت في فنلندا في عام ١٩٩٥، ولعل الإعلان الذي رافق ظهور تلك التصاميم والذي تصدر صفحات (هلسنكي سنومات) الصحيفة الرئيسية في فتلندا، أسهم هو الأُخر بإثارة الضجة التي لم تنته بعد. هذا الإعلان الذي نص على أنّ (الأبارية عملت لتتكلم معم بعضها البعض). التصاميم هذه اعتبرت مفخرة فنلندا الوطنية، ثمة روح دعابة خافية مستترة تطفو على انحناءاتها وزوايناها .. وحين تردد الفنلنديون على الأمكنة التي تبيع تلك التصاميم كان الرد الحاضر لهم والمتفق عليه: (انتهت النكتة، لقد بعناها كلها).

تلك السلسلة من التصاميم حازت على جوائز فتلندية وعالمية كثيرة، أخرها جائزة أفضل تصميم في فرانكفورت والدانمارك، رغم المعارضة التي واجهتها من جمعية المصممين التقليدية في فنلندا بحجة عدم نفعيتها وقلة استعمالاتها النفعة.

تقول كاتي توومينن في حديث لنا: (ثمة شيء شخصي جدا في كل أعمالي، أنا أعرف ما أريد، ولكن الوصول إلى شيء ما يحتاج مني إلى العدييد من التجارب، إنها عملية مستمرة). ربما لأن تأملها العميق في الأشياء يجعل وجودها حاضرا بقوة في كل عمل تصممه أو تنجزه. وتردف: (لا استطيع عمل أي شيء ما لم يكن لدي شيء لأقوله فيه، لا استطيع إبعاد حياتي عن عمل). كاتي تعمل في نفس الوقيت على

مواضيع متعددة، فقد قسمت عملها إلى مجموعتين: مجموعة التصميم الصناعي، ومجموعة أعمالها الأخرى الخاصة، ففي ضمن عملها في التصميم الصناعي تركز على الشكل بينما تركز في أعمالها الأخرى على المادة، وهي عبادة ما تلتصق بموضوعها بحميمية. وتقول إنها بدأت بالرسم مؤخرا بالوان الفحم، وهي معجبة بفن الخط العربي الذي تستطيع فيه كما تقول كاتي أن تعيد نفس الحركة آلاف المرات للوصول إلى الكمال في تلك الحركة، ثمة حركة سربعة، حركة دقيقة، منفلتة من البد، كما الشغل في الصلصال توضح كاتي ذلك لنا. وعن رايها بالحوار الدائم بين ألفن والحرفة، بأن ذلك الحوار لن ينتهي أبدا. ولكن إذا أخذ المرء عمله بشكل جدى، فإنه يطالب نفسه بمطالب كثيرة، وبالتالي سيقدر على التعبير عن قيمه وآرائه في الحياة، فالعمل اليدوى يصنع برأيها أشياء فريدة. فقط عليك أن تعلم ماذا تفعل ولماذا ذلك. ولكن هل يمكن اعتبار التصميم الصناعي فنا، أحابت ريما بقيار ما يحميل من معيان تعبيرية في دواخك، وبقدر ما يحمل من إحساس وتأمل ف حركة الأشياء المعيطة وعلاقتها مع ببئتها.

هذا بالفعل ما حدث مع تصاميم قصة الطيور التي ما زالت تستأثر بالاهتمام البالغ في فنلندا وخارجها.

معرض الملصقات الفنلندية

المعرض الآخر كان معرض الملصقات

الفنلندية، والمسابقة التي جرت أثناءه لاختيار أفضل ملصيق لعام ١٩٩٥. ثمة رغبة عميقة يكتشفها المرء أثنياء تجواله في هذا المعرض، هذه البرغية تتركيز في تطويس اللصق في فنلندا وتعسزيس الاعتراف به كفن، وكبواسطة اتصال بين الناس أنضا.

وقد جمع هذا العرض جميع الملصقات المرسومة في السنة الماضية، ليتم تقدير نوعيتها وميزاتها ومن ثم لاختيار أفضل ملصق عبر عن موضيوعه، وقد أشترك في هيذا المعرض حوالي ٨٥ ملصقا، كان ٤٠ منها في الجانب التجاري، و١٧ منها عبرت عن الحياة الاجتماعية والتنظيمات غبر الربحية، و٢٨ منها عبارة عن ملصقات ثقافية. نوعية الإعلان والتصميم الغرافيكي كانت متميزة وجيدة ككل. ومن المكنّ مبلاحظة التوسع والتطوير المتميزين عن ملصقات السنة التي قبلها على الرغم من الأزمة الاقتصادية التي يمر بها البلد.

المسمسون الجدد اقتحموا السباحية الفنية برؤى متطورة ربما لم يتم الوصول إليها قبالا. اختارت اللجنة المحكمة الملصيق الذي دعنا إلى متحيف البريد، بالإضافة إلى ملصق عبروض فنية، بالإضافة إلى الإعلان التصاري الفيائز وكبان بخص شركة لصنباعية البيرة، واعتبرت المصقات الفائزة في كل مجال قوية جدا في التعبير وسهلة في الوصول إلى الناس وقادرة على إنتاج نفسها بنفسها. رغم محاولتنا _ ما أمكن _ نسج خبوط ر سالة دمشق الثقافية من نشار الأوجه المتعددة للحياة الثقافية الدمشقية دمسرح، فن تشكيلي، إصدارات، نشاطات فنية..» إلا أن هـذه الحاولة تظل قاصرة عن الإحاطة بكامل المشهد تماما بسبب اتساعه وتنوعه وغناه وبسبب المسافة الفاصلة دائما بين الكتبابة

الحب، القسوة، الموت

عناويه ا: «عشاق المقعى المعجور» و« فالعولا» وأنشطة أخرى!

دمشق: على الكردي

على هذا الأساس، تحاول رصد أهم الأنشطـة الثقافية التى شهدتها دمشىق في الشهرين المنصرمين.

والواقع، إذ رغم أن المرآة

تحاول أن تكون شهديدة الحساسية في عكسها

للواقع، إلا أن الواقع يظل أكثر حرارة وتنوعا واتساعا من أي محاولة لرسم صورة

روميو وجانيت

العرض المسرجي «روميو وجانيت»، من العروض المرحية الميزة التي شهدتها خشبة الحمراء في الموسم الحالي. النص للكاتب السرحى الفرنسي البراحل «جان أنوي» والإخراج لمنصور عبد البرحمن، وتمثيل عدد من الفنانين السوريسين الشيساب نذكس منهسم: إنجى اليوسف، كمال البني، أمل صويجة، محمد مصطفى، نهاد عاصى

تنبع أهمية هذا العرض من تناوله لنص من أهم نصوص هذا الكاتب الذي يعتبر كاتبا أضلاقيا بامتياز، ركن على مسالة «النقاء في عالم تسيطر عليه المساومات، وكتب عن السعادة، التي

سواء تمثلت بالماء أو الحب لا تتماشى بأي حال من الأحوال مع النقاء الذي لا يكف الإنسان النزيه عن السعي للحصول عله.

في «روميو وجانيت» شمة تصادم حاد بين العالم السداخلي للشخصيات وبين العسالم الخارجي السذي يجابه تلسك الشخصيات» إذ تتحول مشاعر الشاب للتقدم لخطبة فتاة نصو شقيقتها، فيكتشف أنه يناى بمشاعره عن خطيبة ويقترب شيئا فشيئا من أختها. تشابك الأحداث يدفع بالعاشقين الشابين إلى الانتحار معا.

العرض كان هادئا، بطيء الإيقاع، إذ حاول المخرج مقاربة عوالم الشخصيات، ورسم مصائرها دون أن يجنع إلى الوقوع في الشكلانية الخارجية.

الديكور كان متقشفا إلى حد ما، رغم الاجهواء الشعرية التي رسمها المفرج الذي ركم المنافقة التي لعبت دورا مهما في هذا العسرض إلى جانب الموسيقى وهي من تأليف وعزف «أبان زركلي» الذي قدم معزوفات موظفة دراميا، تناسبت مع تصاعد الاحداث وانعطافاتها.

عشاق المقهى المهجور

لعل العرض السرحي التونسي «عشاق المقهدي المهجور» للمخسرج قاضسل الجعايبي الذي انتقل إلى دمشق بعد عرضه في بروت كان الحدث المسرحي الأمم في الموسم الحالي، لأنه أعاد طرح الكثير من الاسئلة المغيبة على المسرحيين السحوريين، والجمهور المسرحيين في سوريا حول البحث عن لغة مسرحية وحول مسالة التجريب، والمسافة

القاصلة بين النص السرحي الكتوب، وبين نص العرض، ومسالة الجسد والحركة في التعبير المسرحيي.. فتجربة «الجعابيي» تشكل علامة فارقة ومميزة ليس في السرح التونسي فحسب، بل على صعيد المسرح العديي لجهة البحث عن لغة مسرحية _ تشكيلية يلعب الجسد والحركة فيهما دورا مبركزينا في التعبير إلى جانب الحوار، وقد نجح الجعايبي وفرقته «فاميليا للإنتاج» في بلورة لغةٌ مسرحية خاصة ومميــزّة، بدت للجمهور المسرحى في سورية مختلفة وجديدة، دفعت بالكثيرين إلى التساؤل حول خلفية هذه الفرقة وآليات عملها وقد أجاب الجعابيي عن تلك التساؤلات في ندوتين الأولى عقدت في المعهد العسالي للفشون المسرحية، والثانية في صالة الحمراء ىدمشق.

المهم، أن فرقة فاميليا أمتعتنا على مدار اكثر من ساعتين بعرضها المشحون بيقاعات سريعة، ومتوترة، وبقينا مشدودين إلى الخشبة التي تناويت عليها المشاهد «الثمانية عشر» متتالية، سريعة، وبن أن يتسرب الملل إلى نفوسنا ولو للحظة واحدة، وهذا طبيعة الحال نتيجة لتمرينات الليونة ولعمل المخرج وأعضا الفرقة على إطلاق أقصى طاقات الجسد للتعبير بالحركة إلى جانب الحوار الناطق باللهجة التونسية المحكية التي وصلت للجمهور السوري ببساطة.

مقولة العرض تدور حول صراع الإحيال من جهة وحول الصراعات داخل جيل الأبناء نفسه من جهة أخرى، حيث نشاهد «بية» الأم التونسية تبحث عن إحدى بنتيها التوام «ليلي» التي اختفت في ظروف غامضة. مع تصاعد الحدث، وتتالى المشاهد تتكشف شخصية «بية وتتالى المشاهد تتكشف شخصية «بية

غاليغولا

الأم، التمي تحرض جيل بناتها على ضرورة الحلم الكبر في البناء الفكري والاجتماعي والإنساني، ونشاهد الأم والمجازائرية التي تعمل على استرداد ابنها والمحافظة عليه، وانتشاله من جو الحسرب والتطرف الدينين، وكذلك عمل مداورة زوجها وابنها الاجتماعية في عمدورة زوجها وابنها الاجتماعية في وكذلك الدفاظ على ما تبقى من العلاقة مع ابنها ومعاولة ضبط سلسوكم مع ابنها ع ومحاولة ضبط سلسوكة والخطاعي خوفا عليه من الإغراق في الشطط والخطا،

أثناء محاولة «بية» الأم التونسية البحث عن ابنتها تصل إلى المقهى المهجور الذي ترتاده ابنتها عادة، وهناك تتعرف على عالم الشباب وهمومهم.. هذا التعرف يتم عن طريق الإبنة الأخرى، الأخت التوام للفتاة المختفية.. وتكتشف الأم وجوها أخرى لابنتها غير تلك التي تظهر عليها في المنزل.

الام امراة ليست تقليدية، عاشت تجارب حياتية غنية ولها رؤية خاصة تجارب حياتية غنية ولها رؤية خاصة البنيها بالاعتماد على نفسها دفهي امراة مطلقة، لكنها في وقت من الاوقات تعشق رجسلا وتترك البيت لأجلب لمدة خمس سنوات مخلفة وراءها ابنتيها مما يخلق شرخا في العلاقة بينها وبينهما، لذلك، حينما تعود إلى البيت تكون علاقتها مع بنتيها شبه مقطوعة وتعاني كثيرا على أمل تصحيح العلاقة مهها.

«عشاق المقهى المهجوره مجموعة لوحات مركبة، تعكس واقعنا اجتماعيا ونفسيا وسياسيا معاصرا، بلغة شديدة التكثيف، مشحونة بالدلالات عن عالم ملء بالهنف.

السرح القومي في سوريا قدم مجددا العرض المسرحي «غاليغولا» عن نصص الكاتب الحجودي الراحل البير كامو. أخرج العرض «جهاد سعده الذي مثل أيضا شخصية «غاليغولا» التي حملها الكثير من الأستلة والمفاهيم التي تتعلق بالسلطة والسعادة والحب والموت والقلق مطلقا من خلال اللعب على بناء هذه مطلقا من خلال اللعب على بناء هذه الشخصية المركبة — التي يتجاوز في الشخصية المركبة — التي يتجاوز في الشاعر واكثرها شفافية — رؤيته لهذا العالم الغامض.

فغاليفولا، الإمبراطور الدوماني المعروف هو شخصية غرائبية في التاريخ، وغرائبيته تتبع من ممارسته في نور الشمس لكل «التابوات» التي يمارسها الآخرون في العتمة، وقد التقط كامو هذه الشخصية، وبنى عليها معمقا الكثير من للفاهيم التي تحتمل تأويلات معاصرة. فهل الإنسان مزيع بين المازوخية والسادة، بن العنف والشفافية؟!

ولماذا تتصول شخصية كشخصية غاليغولا إلى لفر، حيث تتناقض المساعر تجاهه بين الخوف منه، والحقد عليه، بين الحب والكراهية له؟!

وهل تناقض الشاعر تجاهه هو كتناقض المشاعر تجاه أنفسنا؟!

إن خروج غاليغولا عن القواعد المتفق عليها في لعبة السلطة نفسها، وتجاوزه لهذه القواعد عرضه في نهاية المطاف إلى القتل على يد أعضاء مجلس الشيوخ الذين أجمعوا على ضرورة التخلص منه.

غاليغولا، عرض مسرحي «تراجو كوميدي» كثيف الدلالات، اختزله «جهاد

سعد» إلى الحدود القصوى، مبقيا على المفاصل الأساسية المفعمة بالرموز التي وصلت إلى المتلقى بسبب استنادها إلى حلول إخراجية مقنعة، إذ رغم أن الديكور كان متقشف جدا، ولا يوحى بالفضامة المفترضة لقصر روماني تجرى فوقه الأحداث، وكذا الملابس لمَّ تكن بالفخامة المطلوبة إلا أن جهاد سعد استعاض عن ذلك بالسينوغ رافيا التي دمجت بين فضاء الخشبة وفضاء الصالة، حيث بناها في المنتصف و فوق مقاعد الصالة جسرا متصلا بالخشبة مما أتاح له حرية الحركة التي أطلقها إلى حدودها القصوى، كاسرا الحاجز بين المثل والجمهور الذي بات جزءا من لعبة الخشية ومتواطئاً ضمنیا مع ما بجری علیها، حیث تتتالی مشاهد العنف والسخرية والحب والموت والانتقام وفي كل هذه الحالات المشحونة بالتوتير كان الخواء والبلاجدوي هو الشعور المسيطر الذي أوصلنا في نهاية المطاف إلى الموت!

فن تشكيلي

مع نهاية العام الماضي وبداية العام المجديد نشطت صالات الفنون التشكيلية بدمشق في تقديم نوعية من المعارض المطلوبة تجاريا ولا سيما أن السلك دمشق يقبلون في هذا التوقيت من كل عام الميلد ورأس السنة، هذا لا يعني بالضرورة أن القيمة الفنية للوحات المعرفية في هذا الموسم هي أقل مما هو بالضرورة أن القيمة الفنية للوحات مطلوب أو متعارف عليه، إذ إن ثمة إعمالا لبعض الفنائين المعروفين الذين يجمعون من القنة العالية للوحات ليمني الذين يجمعون بن القنمة الفنية اللوحات ليمني المنائية المحالية للوحات مطلوب أو متعارف عليه، إذ إن ثمة إعمالا لبعض الفنائين المعروفين الذين يجمعون من القنة العالية للوحاته والقيمة للمنافذة العالية للوحاته والقيمة للمنافذة العالية للوحاته والقيمة للمنافذة العالية للوحاتهم والقيمة المنافذة العالية للوحاتهم والقيمة المنافذة العالية للوحاتهم والقيمة المنافذة العالية للوحاتهم والقيمة المنافذة العالمة للوحاتهم والقيمة المنافذة المنافذة العالمة للوحاتهم والقيمة المنافذة العالمة للوحاتهم والقيمة المنافذة المنافذة العالمة للوحاتهم والقيمة المنافذة العالمة للوحاتهم والقيمة المنافذة المنافذة العالمة العالمة للعروضة في المنافذة المنافذة ا

التجارية، كونها لوحات رائجة ومطلوبة لما تمثله من خصوصية ثقافية وبيئية وقيمة فنية تشكيلية ولونية عالية تشيع الارتياح والبهجة في نفس المتلقي على المستوى البصري مما يدفع بالمقتدرين الذواقين إلى اقتنائها في صالونات بيرتهم وجدران مكاتبهم.

في هذا الإطار قدمت صالة دمشق معرضا ثلاثيا للفنانين: فادي المدرس، فرهير حسيب. كان هذا المعرض بمشابة مهرجان لوني رغم أن وجود فاتح المرس إلى جانب فنانين هذا الفنان المخضرم لتجارب شابة، غضة تتبحث عن موقع لها في خارطة الفن التشكيلي السوري التي بالت ذات معايير الجيل الجيل اللها عن المسلم على الجيل الجيل الجيل الخيسة وتراكمات ليس من السهل على الجيل الجيد اختراقها إذا لم يتسلح بالموهبة والوعي والقدرة على التحدي

من المعارض اللافتة أيضا، معرض الفنان المخضرم الياس الزيات الذي أطلق عليه السم «عصفور على شجرة». حمل هذا المعرض خصوصية محددة لأنه جاء على أرضية «حماية البيئة» والدعاية لها الجمال والإحساس بالطبيعة بسبب ما الحماة المدينية من سموم تسيء إلى كل ما هو جميل وجليل في هذه البيئة.

أن يلعب الفن التشكيلي دورا ما في حماية البيثة، وأن يدعو الحفاظ عليها نقية لهو شيء جديد على الفن التشكيلي السوري قام به معرض الياس زيات، ويجب العمل على تعميمه على نطاق أو سعد.

الفنان عصام الشاطر عرض مجموعة جديدة من لوحاته «تصوير زيتي» تركز

مواضيعها على محاكاة البيئة الشعبية «أسواق، حارات، جوامع، أماكن أشرية» إضافة إلى الطبيعة الصامتة والمناظر الطبيعية.

الوان اللوصات كنانت حارة، وثمة توازنات في لوحة الشاطر بين الظل والنور في إطبار تكويين متين يجميع بين أجواء شرقية تبراثية وبين معالجة تشكيلية معامة.

المراة بكل حالاتها وتجلياتها ورموزها كانت الموضوع الرئيسي والأثير في معرض النصات الشاب أكثم عبد الحميد في صالة السيد بدمشق. إذ لا تكاد المرأة تغيب عن منهن: «شاهدة حب» مجسدة على شلاثة منهن: «شاهدة حب» مجسدة على شلاثة مستويات، الأول ويشكل القاعدة التي يشغلها رأس امرأة يحتل معظم المساحة، والثاني «الوسط» تشغله مجموعة أجساد لينة لنساء يمثلن حركة العطاء، وفي القمة ثلاث نساء أضريات في حالة من السكينة على خلفية «شمس، هلال، طيور.»

في منحوتات أخرى يربط عبد الحميد بين الماضي والحاضر من خللال إدخال عنصر الأسطورة باستخدامه أشكالا تراثية ورموزا لها علاقة بالحضارات

السورية القديمة أو الأشورية.. السومرية. إلخ الأشور المجنح وذلك كعنصر إضافي من عناصر المنحوتة التي تشغل المراة حيزها الأساسي.

يستخدم الفنان عبد الحميد مادة الخشب «خشب الجوز» في معظم إعماله لكنه يدخل على بعض المنصوتات مواد أخرى: سيراميك، طبي، وأحيانا يستخدم عنصر اللون عن طريق البخ لإبراز أجزاء من المنحوثة يود التركيز عليها، ظهر هذا، بشكل خاص، مع «اللوحات المنحتية» التي شغلت مساحة مهمة من أعمال المعرض التي انقسمت إلى نوعين: الأول كتل نحتية التي التي المبابعادها الثلاثة، والشاني: لوحات نحتية ، والشاني: لوحات نحتية ، والشاني: لوحات نحتية ، والثاني: لوحات نحتية ، وارزة.

الكتبل النحتية أخذ بعضها أحجاما طولانية، وبعضها الأخر أشكالا دائرية أو سضاوية.

تركيات وقد التعبير في اللوحات النحتية المركة التي تحمل قدرا كبيرا من الانقلات والجيشان والانسدفاع نصو المجهول، فيما تركزت قوة التعبير في الوجوه من خلال قوة التشريح والنجاح في إبراز شتى الانفعالات «صرامة، حزن، انشداه، الخرة.

لوحة الغلاف الإول: (السطاقية) للقنان الكويلي: صفوان الإيوبي



AL Bayan



(अर्वेड्ड) प्रिंगिः : व्याद्रा प्रे